爱尔兰艺术与建筑史

Ireland
The history of art and architecture

武竞●译

回味着独特的咖啡味道，耳畔响起的是凯尔特音乐与阵阵的风笛之声，徘徊在建筑、雕塑与绘画的之间转换，我们慢慢感受着这一切开始的地方——爱尔兰

河北出版传媒集团
河北美术出版社

爱尔兰艺术与建筑史

武竞　译

河北美术出版社

策　　划：田　忠
责任编辑：徐秋红　安兵武　张永明
封面设计：吴立刚
装帧设计：吴立刚

图书在版编目（CIP）数据

爱尔兰艺术与建筑史 / 哈比逊著；武竞译
. -- 石家庄：河北美术出版社，2014.7
ISBN 978-7-5310-5575-4

Ⅰ. ①爱… Ⅱ. ①哈… ②武… Ⅲ. ①艺术史—爱尔兰②建筑史—爱尔兰 Ⅳ. ① J156.209 ② TU-095.62

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2014）第 118084 号

爱尔兰艺术与建筑史　哈比逊著　武竞译

出版发行：河北美术出版社
（石家庄市和平西路新文里 8 号　邮编：050071）
发行电话：0311-87060677　85915060　85915009　85915045（传真）
网　　址：http：//www.hebms.com
制　　版：石家庄市翰墨文化艺术设计有限公司
印　　刷：石家庄真彩印业有限责任公司
开　　本：787mm × 1092mm　1/16
印　　张：27.75
印　　数：1~10000
版　　次：2014 年 7 月第 1 版
印　　次：2014 年 7 月第 1 次印刷

定　　价：76.00 元


河北美术出版社


淘宝商城


官方微博

质量服务承诺：如发现缺页、倒装等印制质量问题，可直接向本社调换。
服务电话：0311-87060677

译者序

您手上的这本书，是我用两年多的时间译出来的，之所以耗时如此长久，原因有三：一是要翻译的英文原著是目前仅有的一本比较全面的介绍爱尔兰的艺术和建筑史的学术著作，爱尔兰的大多数艺术院校以此书作为学生学习和了解爱尔兰艺术和建筑的入门书籍，翻译时没有同类书籍作为参考和参照，需要查证、斟酌译文之处非常多；二是原作由三位各有专长的艺术学教授分别撰写，其行文用词风格颇有不同，诘拗难懂之处常耗人精力；三是原书所配图片的更新也颇费时间，由于原书出版较早，虽再版多次，但是图片并未更新，而今随着网络的发展，我们已经可以得到比原书更好的图片，所以译者就多方搜敛，为的是可以以更好的图片质量奉献给艺术爱好者。

爱尔兰的艺术与建筑历史悠久，颇具特色，其最早的痕迹可追溯到5000年前。本书可谓是关于爱尔兰艺术与建筑的小百科全书，所涉内容不仅包括爱尔兰籍艺术家的作品，还包括为爱尔兰艺术做出杰出贡献的外籍艺术家的作品。要简明扼要地把如此繁杂的历史事实表述清楚实非易事，其中一些内容难免有所割爱。希望读者可以通过本书的描述大致了解爱尔兰的艺术发展史及其里程碑式的作品。本书并非是简单罗列艺术作品，而是通过作品去介绍、讲述历史，尤其是那些现存的艺术品，作者们试图跟随他们回到那个遥远的过去，去品味每件作品的历史气息。

希望本书可以帮助你去更好、更多地了解与爱尔兰艺术家、建筑物、美术和雕塑作品有关的信息。

2014年春于石家庄

目录

第一编 从史前时期至 16 世纪 彼得 · 哈比逊

第一章 石器时代 公元前 7000 年 ~ 公元前 2000 年

人类在爱尔兰活动的足迹可追溯到中石器时代，即公元前 7000 年左右，其活动区域不仅远达东北部，还深入了中部地区。首批爱尔兰居民来自北欧，他们中途或可在苏格兰做过短暂停留，抵达爱尔兰之后，他们以打猎、捕鱼为生。考古学证明他们那时候已经能打造捕猎的工具，并会用动物皮毛遮体取暖。

约公元前 3700 年，又有一批人由欧洲大陆辗转来到爱尔兰，他们大概是一小批一小批的，经由苏格兰和英格兰，与先期到达者呈扇形分布在爱尔兰各地，可能主要分布在东北部。与上一批猎人、渔民不同的是，他们以农耕为主，同时还驯养家畜，形成了爱尔兰最早的农牧业。他们用打磨过的石斧，开垦冰川消退后的林地，并在林地上建造他们虽然很小但却是永久的住所，即矗立在林中那些圆形或长方形的小屋。

我们不甚清楚石器时代这些人属于哪个种族，操着何种语言，过着怎样的生活。我们对他们的了解都是源于他们的石墓，那些巨石石墓中埋葬着他们许许多多的先人——爱尔兰首批制作陶器的人们，即新石器时代的农民和坟墓建造者——爱尔兰人的祖先。

新石器时代（公元前 7000 年 ~ 公元前 3700 年）

公元前7000年左右来到爱尔兰的先民似乎并没有如法国和西班牙洞穴人那样，

具有任何创作动物画的传统技能。对他们来讲，为了生存，采集食物和猎获动物是他们永不停歇的一生的事业，这使他们觉得结束游牧生活，寻找永久居所非常有必要。大约在公元前 6800 年至 6600 年的中石器时代的一个冬天，这群人中的某一部分定居在德里（Derry）郡山德尔（Sandel）山，他们在那里建造了几座直径大约为 6 米的圆形小屋，小屋四周由柱子支撑，这就是我们所知的爱尔兰先民最早的建筑痕迹。

新石器时代的房屋和坟墓（公元前 3700 年 ~ 公元前 2000 年）

我们在泰隆（Tyrone）郡库克斯镇（Cookstown）附近的巴里娜基莉（Ballynagilly）发现了人类定居的遗迹。爱尔兰新石器时代开始后不久，即公元前 3200 年左右，爱尔兰先人建造的住宅为长 6.5 米，宽 6 米的房子，主料是木板，木板呈放射状伸向四周，四角由柱子支撑。仅存的石器时代的少量房屋和所用建材寿命之短足以说明那个时代的生活状况，这与人们信仰死后生活的永久性和重要性形成鲜明的对照，现存的石墓就是很好的证明。人们那个时候伟大的智慧和创造力似乎是为逝者修建宏伟的安息地，而不是为生者建造舒适的住宅。建墓的巨石形状各异，大小不同，最简单的史前墓碑石一般是以三至七块巨石架起一、两块顶石。为了向上运送顶石，有些墓石牌坊侧面被一块石头或土墩支撑。不过，很多墓石碑拔地而起，如石雕一般矗立在那里。位于邓尼格尔（Donegal）郡基尔克鲁尼（Kilclooney）的史前墓石碑（图 1-1-1）如一只展翅欲飞的大鸟，时人相信此形状是为那对私奔的情侣指示他们永久的安息地。



图 1-1-1. 公元前 3000 年左右，位于邓尼格尔（Donegal）郡基尔克鲁尼（Kilclooney）的史前墓石碑，顶石长约 6 米。

石器时代墓葬中较为复杂的要数庭院式墓葬。长方形的墓室被石柱和石板与庭院隔开，入口庭院为半圆形，这里该是当年举行葬礼仪式的地方。此墓葬类型多样，比如凯文（Cavan）郡科尔（Cohaw）墓，庭院和墓室是背靠背的，而斯来戈（Sligo）郡基维吉尔（Creevykeel）墓（图 1-1-2）的庭院与墓室却是

面对面，中间部分较为开阔，墓室上往往盖有一个长长的土堆。

约公元前 2500 年，或者更早些时候，爱尔兰艺术首次用于建筑，艺术与建筑完美的结合体现在通道式石墓的建造上。通道式石墓仍属石器时代墓葬，但是它与史前墓石碑和庭院式石墓在外形上差别很大。爱尔兰境内最有名的通道式石墓就是纽格兰奇（Newgrange）墓（图 1-1-3），纽格兰奇位于多哥达（Drogheda）上游博因河（Boyne）弯道处，离诺特（Knowth）和多特（Dowth）都很近。从外观看，古朴的纽格兰奇石墓不过是高高坡顶上一个微微隆起、遍覆青草的圆形大土堆，其直径约 85 米，高约 11 米，如此宏伟的建筑必是出于能工巧匠的精心设计。巨大的墓石门后，是两侧巨石林立的墓道，顶部巨石覆盖，墓道长约 18.9 米，尽头墓室有三个壁凹，每个壁凹里有一石盆，墓室高约 6 米，顶部只盖有一块巨石。这样的设计要求每层石块表面必须平整，而且每层的石块都要比下面的一层向内伸出一点，空间慢慢向中心缩小，最后恰好完美地盖上一块巨石。墓室大致位于大土堆中间，因其有这条通道，才得名通道式石墓。纽格兰奇石墓的此种设计可使雨水从墓室外的斜面顶部向下流走，而不会进入墓室。另一绝妙之处其实出于同一目的，即让渗入顶石表面的雨水顺墓室通道排出石墓，这一排水方法至今仍值得称道。



图 1-1-2 斯来戈郡基维吉尔的墓，前方为墓室（长 12 米），后面是庭院入口。



图 1-1-3. 米特（Meath）郡纽格兰奇 通道式墓葬入口处的装饰性巨石（公元前 2500 年，长 3.2 米）。

纽格兰奇石墓周围是一圈排列整齐的巨石，在大约 35~38 座圆形墓葬中，只 12 座这样的石墓了。巨石圈或许在修建坟墓之前就已经存在，也或许在修建过程中，

是用以计算天体运行规律的。众所周知，一年中白天最短的那天是冬至，冬至那天的某个时辰只要站在石墓室中央和墓道中心线上，一束神奇阳光会从墓道入口上方的小窗射入墓室，给终年黑暗的石墓和安葬墓中的逝者带来光明，约 15 分钟后，随着太阳照射角度的变化，石室复归于黑暗。这并非简单的巧合，而是古人的精心设计，足以证明坟墓建造者的文明程度，他们掌握了历法，并成功计算出墓道的角度。如果我们知道修建纽格兰奇墓时，埃及金字塔的建造者们早已谙熟历法，这一点就不足为奇了。

爱尔兰通道式石墓区别于石器时代其他墓葬的关键是墓石上刻有图案，尤其是位于爱尔兰东部地区的墓葬。图案式样繁多，有圆形，螺旋形（图 1-1-4），弧形，“之”字形，菱形，带点的圆圈，或者呈波浪、平行和辐射状的直线。我们虽然不知道这些图案的象征意义，但是它们绝对不是所谓的“艺术至上主义”。虽然《死亡之书》表明这些图案与在墓室墙壁上作画的古埃及人有明显的关联，但是对于作图者而言，这些图案肯定蕴含着极其重要的深意。纽格兰奇墓入口处，精心设计雕琢的装饰性墓石门并非随意涂鸦。墓室内，大概在墓顶中心有一道沟槽把墓室分成两个部分，此沟槽指向墓室入口。沟槽一侧刻有三个螺旋形，这在整个石墓中仅重复过一次。三个螺旋形一旁是三个菱形图案，在另一块较大的石头上，刻有两个螺旋图案，下面是一对拱形的波纹，其与前面的三个螺旋图案搭配在一起，形似人的眉眼。紧挨着螺旋形图案的另一侧是一个菱形图案。林立在墓道两侧的很多巨石也刻有各式图案，其中只有一块上面混有“之”字形、螺旋形和菱形三种图案。墓室中以刻有三角形或菱形图案的石头居多，偶有“之”字形和螺旋形图案。右侧壁凹的顶石装饰繁杂，以菱形、圆形等为中心，四周环绕着“之”字形和拱形。



图 1-1-4. 纽格兰奇墓内景，拍摄点在墓室后面，朝向入口，左侧墙面上有三个螺旋形图案。

爱尔兰通道式墓葬属欧洲大陆墓葬文化，与西班牙南部墓葬形式为同一类型，这种混有顶梁和螺旋纹图案的墓是晚于纽格兰奇约一千多年的迈锡尼（Mycenaean）文明中最精美的装饰。在马耳他，布列塔尼（Brittany）的莫碧安湾（The Gulf of Morbihan）和威尔士西岸都发现过类



图 1-1-5. 格瑞尼斯墓道内的装饰性石板

似爱尔兰墓的装饰图案。布列塔尼的格瑞尼斯（Gavrinis）墓（图 1-1-5）图案装饰繁杂且精美,是唯一可与纽格兰奇墓媲美的非爱尔兰墓。由于发现有不少未经修饰的格瑞尼斯墓，因此我们很难推算哪一个墓葬年代更为久远,当然，我们同样不能断定纽格兰奇墓的建造者是否来自布列塔尼，或者说他们其中一个是另一个的祖先，甚至断言他们是同宗。

在米特郡，与纽格兰奇设计相同的墓还有很多，比如在诺特和多特郡的其他墓葬也发现了类似图案。同在米特郡的朗克鲁（Longhcrew）墓的装饰性图案就不甚复杂，墓石上刻有一个圆，圆的四周刻着向外辐射的线，这一图案不由得让人想到：坟墓建造者是崇拜太阳神的。威克洛（Wicklow）、泰隆和斯来戈都有类似图案装饰的墓。

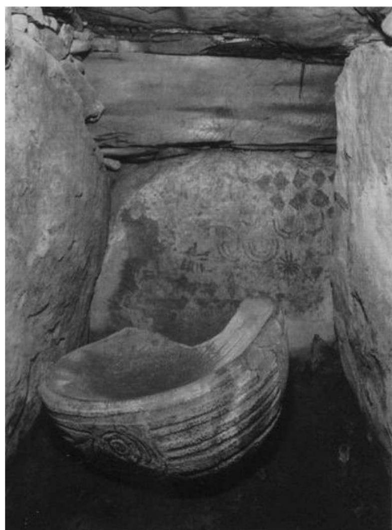


图 1-1-6. 纽格兰奇墓东侧墓室里的石盆

爱尔兰所有通道式墓中，最与众不同的当属诺特郡石墓，最新考古发掘结果表明它有两个背靠背的墓室。其中的一个与纽格兰奇墓室相似，而另一个却有极为平坦的墓顶和稍微宽敞的墓道，尽管打磨技艺完全相同，但是其装饰风格却与它的近邻——纽格兰奇的风格大相径庭。围绕在坟墓周围的巨石上刻有长方形和怪异的号角形图案，此号角形图案与克里特祭献的号角非常相像。最令人称奇的是墓门石上刻着半圆形图案，半圆周围刻着辐射状的直线，非常像一个日晷。最近在诺特郡发现的石墓墓室装饰也很丰富。1968 年在墓室壁凹中发现的石盆（图 1-1-6）极为奇特，石盆外围图案依盆形而刻，表面则光滑平整。

一般情况下通道式墓葬艺术较为抽象，但位于诺特一个石墓墓道中的巨石（图



图 1-1-7. 公元前 2500 年，诺特郡墓道中人脸样图案。



图 1-1-8. 公元前 2500 年 ~2000 年，米特郡弗诺克斯墓室中形似人脸的图案。

1-1-7），形似人脸，尽管只是形似，却已表现出具象的特征。纽格兰奇墓室中也有一块石头形似蕨类植物。米特郡弗诺克斯（Fourknocks）石墓（图 1-1-8）中发现过许多类似人形的小石块，这些小石块占据了墓室的一隅，其中一块石头上刻有与地面平行的两个菱形，菱形中间有一只眼睛（另一只眼睛已被毁坏），中间是一个与地面垂直的菱形，我们可以把它看成嘴，嘴下面是一个象征脖子的月牙形图案，弗诺克斯墓用菱形表示面部器官似乎如纽格兰奇墓门石一样，也提出了一个没有答案的问题。弗诺克斯墓是爱尔兰刻画人物的墓室之一，也可能是时人葬礼中所敬拜的神祇。

我们很难发现通道式石墓建造者遗留下来的房屋，他们用来建屋的材料和技术显然逊色于他们建墓的材料，墓中还曾发现石球和锤形的小石珠。尽管后石器时代陶器图案也很漂亮，但是大部分陶器质地粗糙，器物表面有许多被刺穿的小洞。墓中发现的其他唯一具有艺术装饰特点的就只是“V”字形骨针了。

第二章 青铜器时代 公元前 2000 年 ~ 公元前 500 年

公元前 2000 年左右，青铜器时代开始了，使用金属制成的武器、工具和配饰成为它的标志，而同时也伴随着新族群的到来。与新石器时代的集体墓葬形式相比，青铜器时代的人类更关注个体，他们把逝者放进简单的箱形石墓中或火化。爱尔兰青铜器时代人们的聚居地也鲜有保存。我们所能见到的青铜器时代的遗迹主要是保留下来的黄金和青铜器皿，这些器皿所具有的特征表明爱尔兰与欧洲大陆北部和大西洋沿岸有着千丝万缕的联系。

约公元前 1000 年 ~ 公元前 500 年的青铜器时代晚期，新的墓葬形式——山顶碉堡出现了，这表明一种新的、我们无法究本溯源的宗教产生了，也或许是那时社会地位较高的武士和牧师阶级的兴起。与此同时，青铜器时代早期相对统一的文化在末期开始分化成南北两支。

青铜器时代早期的墓葬形式与新石器时代没有很大区别，极有可能是有些部族刚刚开始建造坟墓。坟墓相对较小，摆成“U”形的石头中间是一个长方形的墓室，墓室被楔形的土堆所覆盖，石墓因而得名楔形石墓或“U”形墓。青铜时代许许多多的墓都如此简单，如长方形的箱子一般。就我们所知，内部结构仍然沿用石器时代的风格，由木头和泥土建造，很少有规格大于石器时代的房屋。石头圆圈的直径明显小于纽格兰奇墓的尺寸，但是似乎有了观察和记录天体运行规律的痕迹。在泰隆郡的比格墨（Beaghmore）发现有很多更小墓石圈，并且大部分是单独存在，比如，



图 1-2-1. 凯里郡利斯威根的石头圈，约公元前 2000—公元前 1500 年。圆圈直径约为 4 米。



图 1-2-2. 公元前 17 世纪，青铜时代的金月亮项圈，凯里郡芒格顿（Mangerton），最宽处为 7.5 厘米，表面有浮雕装饰，现藏于伦敦大英博物馆。

凯里（Kerry）郡利斯威根（Lissyvigeen）的墓石圈（图 1-2-1）是最小的。另发现有的只一块石头或者一块石碑，或许只是标记下葬地。在爱尔兰相对少见的一种情况就是在凯里郡艾特库阿（Eightercua）发现的成直线排列的立石。

青铜器时代仍有石刻艺术作品尚存，比如，科克（Cork）、凯里和邓尼格尔那些奇形怪状的石头上的图案，不过其意义与坟墓无关。图案以虚线同心圆为主，此种图案在苏格兰和伊比利亚（Iberian）半岛上也有发现。奥弗里郡克劳凡罗（Clonfinlough）的一块石头上的图案不由得让人想到史前战场，石头上的自然竖纹表示人体，而连接这些竖纹，与地面垂直的半圆很像希腊字母里面的 ϕ，这个符号是我们发现的唯一人造的标记，但是我们仍然不知其象征意义。

爱尔兰青铜器时代的巨石艺术已走向没落，应用艺术开始蓬勃发展起来，比如，陶器、工具和珠宝首饰的制造。这个时期制造了大量的黄金饰品，大都收藏于爱尔兰国家博物馆。爱尔兰可以被称作西方的埃尔·多拉多（El Dorado），因为它可能是史前时代西欧最大的黄金生产国。起初的黄金饰品是少量由薄薄的金片打制成盘状，采用压花技艺，用锤子从背面打造而成的。公元前 1500 年左右，一种新工艺产生了，即在金饰表面以线纹装饰，最具代表性的作品就是月牙形的项圈，因而得名 Lunulae（小月亮），其图案两侧对称，以平行线、带阴影线的三角形、“之”字形和菱形等几何形状为主，辅之以阴影条纹线（图 1-1-2）。公元前 2000 年后，线纹和雕刻工艺都用于青铜斧头和陶器制造。

整个青铜器时代都充斥着打制精美的黄金器物，尤其是公元前 1000 年的上半

期，我们发现了那一时期大量的黄金饰品，有时甚至是大量具有同心圆环的黄金饰品，圆环中心往往有一个圆锥形的突起，形似斯堪的纳维亚神祇（图1-1-3），这表明那个时代的爱尔兰与北欧之间曾交流频繁。在塔拉（Tara）山发现的金项圈（图1-1-4）也显示了当时金匠高超的技艺。约公元前8世纪或7世纪，作为黄金工业中心的香农河下游地区汇集了来自克莱尔郡格莱尼辛的很多精致的项圈（图1-2-3）和颈部饰品。尽管项圈主体是由许多凸起线条组成，末端是两个圆盘，圆盘的设计可能借鉴了腓尼基人（Phoenician）或者伊比利亚人（Iberian）金器的花形纹饰，说明爱尔兰与伊比利亚半岛南部或者北欧的密切关系。爱尔兰后青铜器时代精湛的制造技艺可与远在地中海地区的国家相媲美。爱尔兰青铜器时代的主要纹饰以几何形状为主，且较为抽象。唯一的例外就是阿伦沼泽的鎏金叶状挂坠儿（图1-2-4），其外形似人脸。这与公元前7世纪希腊科林斯（Corinthian）人的头盔有惊人的相似之处。

一些青铜器时代早期的器皿装饰精美，有些匕首上刻着三角形和虚线，但刻有大量花纹的青铜器皿是斧头。历经三千多年的风霜雪雨，这些青铜器皿表面已经覆盖了一层美丽的绿锈，斑斑点点，诉不尽的沧桑和久远。斧头正面画满各种各样



图1-2-3. 公元前700年，克莱尔（Clare）郡格莱尼辛（Gleninsheen），金项圈，直径31厘米。这或许是青铜时代爱尔兰最好的黄金饰品，现藏于爱尔兰国家博物馆。



图1-2-4. 公元前700年的青铜器时代，基尔戴尔（Kildare）郡阿伦（Allen）沼泽，鎏金叶状挂坠儿，高6.5厘米。饰品用途不详，外形设计酷似人面，现藏于爱尔兰国家博物馆。

的几何图形，有“之”字形、有“人”字形，还有波点，我们尚不知艺术家要表达的主题是否与通道式石墓内墙面纹饰的主题一致。所有图形都是在斧头打造完毕之后用凿子雕成。那时的爱尔兰必是欧洲斧头雕饰中心，因为在英国和欧洲大陆都可见到形似但没有任何雕饰的斧头。在青铜器时代后期，爱尔兰打制了不少非常精美的铜器，比如，圆形盾牌（中心为圆锥形凸起，环绕着它的是同心圆浮雕），还有镶有圆锥状凸起和锯齿的大锅和号角。

青铜器时代早期，大量盛放食物的陶器装饰的也很漂亮，这些陶器往往被放在墓室中，里面盛着逝者在通往另一个世界的路上所需的食物。这些碗状或者花瓶状的器物表面装饰着成排的虚线、鱼骨线、“V”字形线、菱形线，而罐底常常画有十字形图案。陶罐表面的浮雕纹饰形成深浅不一的动感效果。盛放骨灰的大瓮外面和边缘也装饰有凸起纹饰，花纹样式以直线、“之”字形线和三角形为主。大约公元前 14 世纪，有纹饰的器物消失了，这一改变似乎表明人们那时的墓葬习俗跟当今一样，逝者入土为安时没有任何随葬品。青铜器时代末到基督教早期时代，陶器都没有得到大发展，器物边缘也很少有手绘的痕迹。

早期的青铜工具同样也展现了精美的装饰。有少量短剑上饰以三角形或者波点线，但是大部分装饰的青铜器物是斧头，自从它们打制成形已有三千多年了，这些器物上蒙了一层漂亮的绿锈，恰好成为器物正面或侧面各种主题的精美背景。出现在正面的各种主题有各种各样的几何形状：“之”字形、鲱鱼骨式三角形和“波点”纹，但很难说这些主题是否与通道式墓葬中的类似主题有何艺术渊源。这些纹饰是斧头打制成后再镌刻或捶打上去的。爱尔兰似乎已经成为是欧洲斧头雕饰中心，甚至还出口一些人物像复制品，这些人像是人们用来祭拜逝者的。

通道式墓葬建造者们的住所迄今为止对我们都是个谜，与他们的艺术和建筑相比，他们存在的遗迹少之又少，其墓中发现了微型铁锤样的石球和小石珠，尽管后石器时代的陶器有着漂亮的沟槽装饰，但是大部分陶器质地较差，表面刺有成串小孔。其他唯一关于艺术装饰的物件就是有着波浪纹饰的骨针，这与我们在墓室中所见相似。

第三章 铁器时代 公元前 500 年～公元 432 年

青铜器皿一直作为主要金属制品沿用到公元前 500 年左右，才慢慢被铁器所替代。人们普遍认为，铁器时代结束于公元 5 世纪，即圣·帕特里克来到爱尔兰时。不过，爱尔兰文化和人们的生活方式并未因此而发生改变。铁器时代，人们开始建造大型防御工事，这表明社会此时动荡不安，有可能是有几批移民来自不列颠岛，其中有谙熟铁器打造的工匠，在部落酋长的带领下，他们不仅好好地保守着铁器打造秘密，还为他们的头领制造强大的武器。假定这些酋长就是后来的凯尔特人，我们首次听到这个名词是从希腊史学家赫罗多特斯（Herodotus）的书中，他认为凯尔特人是公元前 500 年后居住在阿尔卑斯山北部的居民。但是这些新来者并不是爱尔兰首批居民，因为他们到达这片土地时，他们发现这里有一大群人使用凯尔特方言，而这一方言就形成了后来的爱尔兰语。

铁器时代期间，爱尔兰经历着来自中欧的凯尔特人扩张带来的社会巨变，爱尔兰古老的传说《库利（Cooley）牛群争夺战》反映了那时候的一些情况，故事讲述了一个优秀的骑士驾驶战车驶过乡村，不停地警告人们不要企图劫掠彼此的牛群。人们当时居住在环形碉堡中，这与凯撒描述高卢战争时的堡垒具有同等功能，在那个战乱频仍的时代，碉堡无疑起到了至关重要的作用。

铁器时代最著名、最引人入胜的建筑当属位于高威海湾因尼士摩尔的阿兰岛上那座宏伟的顿·安格斯堡垒（图 1-3-1）。堡垒被呈半圆形的四道高墙环抱，另一

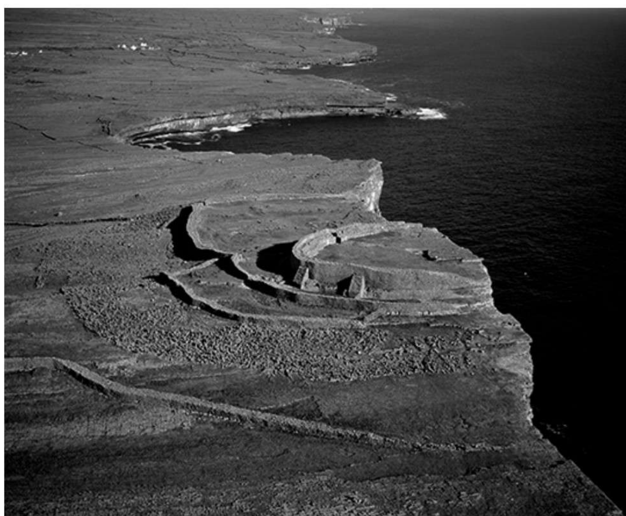


图 1-3-1. 高威（Galway）郡因尼士摩尔（Inishmore）的阿兰岛上，约建于公元前 1 世纪的顿·安格斯（Dun Aengus）堡垒。防护带修建在第三道墙外较为宽阔的地带，目前只有内墙保存完整。

侧是大约深 90 米的悬崖，悬崖下面则是波涛汹涌的大西洋。为阻挡外敌入侵，第三道高墙外面是由垂直埋在地上的石头构成防护带，虽然顿·安格斯防护带的建筑年代绝不早于公元前 1 世纪，但公元前 7 世纪的中欧使用的是木材。顿·安格斯堡垒那结实的防护墙内侧是带扶手的石阶，其他石头碉堡也使用此种石台阶。尽管很难确定此种堡垒的建筑年代，但是除顿·安格斯外，凯里郡斯迭戈、邓尼格尔郡艾利之的格利安南（Grianan of Aileach）和劳·杜恩（Lough Doon）、斯来戈和凯文郡的一些城镇也都建有此类型的堡垒。青铜器时代晚期较为著名的就是山顶碉堡，代表性建筑就是威克鲁郡拉特高（Rathgall）和阿玛（Armagh）附近的那文（Navan）碉堡。不过，它们正式投入使用还是在铁器时代。建筑这些山顶碉堡初期目的绝不是抵御外敌入侵，因为有些碉堡的壕沟在墙内，而不是外侧，这一点完全与一个真正的碉堡建筑方式背道而驰。再者，由于那文碉堡和基尔戴尔郡顿·艾琳（Dun Aillinne）或许曾是主教们使用，因此它们，或至少是当中的一些是作为举办宗教仪式的场所。

小型的环形碉堡较为常见，至于选材，大都因地制宜，使用泥土或石头。随着岁月流逝，当年的环形墙体失去了旧日风采，没有了往日的高度。还有些在墙上增建了木栅栏，这种碉堡在遭到围堵时坚持不了很久，只是稍稍增强了人们的安全感，因此它们无疑用于牛群晚上过夜，免得遭其他野兽捕猎或遭人偷盗，大部分现存的环形碉堡都可以追溯到基督教早期。当今散布在爱尔兰乡村的这些碉堡就是爱尔兰先人住过的房屋，直到 17 世纪，人们仍然还居住在这种房屋里。石器时代后期，人们在湖边或湖中央用石头和木头建造过一个叫作克兰诺（Crannogs）的小岛，这座小岛可以算是环形碉堡的雏形。

尽管铁器时代的人们不再将石雕放在墓室里，但是石头仍然是他们主要的建筑材料。现存最早的圆形雕塑很有可能就是出自那个时代的工匠手中。代表性作品就是弗曼纳（Fermanagh）郡博阿（Boa）岛的两个凯尔特神祇石像（图 1-3-2），石像已经残损，只剩上半部，他们彼此背对着，身上束着腰带，发辫和僵直的手臂都呈十字状交叉，脸上是络腮胡子，鼓鼓的大眼睛闪烁着渴望和似在期待未来的光芒。

现存于阿玛教堂，以恐怖著称的野蛮神像叫作“坛德拉吉（Tanderagee）娃娃”（图 1-3-3），一道突起横贯神像前额，似乎是头盔边缘，嘴唇噘起呈长方形，右手搭在左肩。此外，阿玛教堂还有很多形似动物的小型石像，石像腿部刻画较为抽象，只是点到为止。这些动物石像可能属于铁器时代，尽管联系不大，但还是与西班牙西北小方山的大理石石碑很相仿。

对于在爱尔兰发现的石雕头像年代的测定是个颇具争议的话题。虽然没有其他石头头像帮我们推定年代，凯文郡克莱克（Corleck）的三个头像年代还是可以推定为铁器时代。很有可能铁器时代的一些石雕和木雕与英国罗马时期一致，尽管罗马人从未踏上爱尔兰的土地，但是凯尔特人或许曾从罗马人那里获得灵感，并且也以同样的方式受到古希腊和古罗马文化的影响。

这一时期的石雕艺术呈现出一种新的风格——拉·坦诺（La Tene）风格，即在石头表面刻有较为抽象的几何纹饰和刻板化的鸟兽图形，在 19 世纪的瑞士曾发现具有这种风格作品。拉·坦诺文化始于约公元前 450 年，是由居住在阿尔卑斯山



图 1-3-2. 弗曼纳郡博阿岛，石头双神像， 建于铁器时代早期， 现存残部高 76 厘米。



图 1-3-3. 坛德拉吉娃娃， 发现于当恩（Down）郡纽瑞（Newry）沼泽中，属于铁器时代阿玛教堂的神像。



图 1-3-4. 高威郡图罗，约公元前 3 世纪或者更晚，用于某种仪式，现存爱尔兰拉 · 坦诺风格作品。

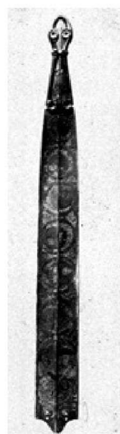


图 1-3-5. 青铜短剑，公元前 3 世纪到 1 世纪，安特姆（Antrim）郡利斯纳克罗格（Lisnacroghera），现藏于贝尔法斯特厄尔斯特博物馆。

北部的凯尔特人创造，它吸收并具有古希腊文化特征，同时也展现出东方甚至是波斯动物装饰画的风格。公元前 300 年左右，中欧出现了一种以波浪卷纹为主的自由式（Waldalgesheim）图形，当时远在高威郡图罗（Turoe）花岗岩巨石（图 1-3-4）上曾有此风格的纹饰，石头穹顶刻有连绵不绝的潮汐，再向下流畅的波浪线纹饰，此纹饰有可能是模仿早期的木器或者青铜器设计，也似乎是在为溪流寻找入海口。波浪纹饰下面是与希腊台阶上图案相近的雕饰带，这种雕饰是公元前 6 世纪中欧凯尔特工匠常使用的一种几何纹饰。图罗巨石装饰风格与布列塔尼风格近似，不过，最近又有研究表明与不列颠风格相似，这方面最具说服力的当属罗斯考门（Roscommon）郡卡斯尔斯顿之（Castlestrange）的石头，这块石头现藏于爱尔兰国家博物馆。

尽管铁器越来越盛行，但是拉 · 坦诺文化风格仍然体现在传统材质上，即石头，也有青铜和黄金，现存的文物足以证明。爱尔兰东北部的青铜器主要体现了拉 · 坦诺风格，这说明在形成过程中，爱尔兰艺术风格深受北英格兰、苏格兰，甚至是威尔士的影响。

图罗石雕装饰的可塑性充分体现在德里郡布罗伊特金项圈上，比如，以旋涡状图案为主的高浮雕以及由此衍生的相似图案，每个浮雕由十字交叉的背景隔开，在班恩（Bann）河发现的盘片较为明显地体现了此风格，在粗糙的表面衬托下，



图 1-3-6. 青铜盘片，模仿人面打制，后铁器时代，可能是公元 2 世纪， 直径为 30 厘米，现藏于爱尔兰国家博物馆。



图 1-3-7. 高威郡桑莫塞特，青铜盒盖，铁器时代器物，直径 8.1 厘米，现藏于爱尔兰国家博物馆。

浮雕则显得更为精美。拉·坦诺风格的动物头像自然天成，造型相仿的凯诗凯瑞甘（Keshcarrigan）碗柄无疑具有罗马青铜器的种种特征，其他盘片上也装饰有流线型浮雕（图 1-3-6）。波浪般的螺旋线宛如人的眼睛，凹陷处更似一张嘴，这是凯尔特艺术中少有的刻画人脸部特征的作品之一。



图 1-3-8. 派瑞（Petrie）王冠残片，或青铜烛台，以收藏家乔治·派瑞命名。铁器时代早期的青铜制品，打制方法是切掉表面金属形成凹陷，高 15 厘米，现藏于爱尔兰国家博物馆。

爱尔兰拉·坦诺时期，无论是金属器皿的图案，还是米特郡骨制牌匾都巧妙使用圆规，因为无论哪里或者无论何时都可见不同的圆心、不同的半径所构成的非对称设计，丰富了图案种类和样式。最具代表性的作品是高威郡桑莫塞特（Somerset）盒盖（图 1-3-7）上浮雕，其图案栩栩如生，好似血盆之口大张、怒目圆睁的人面，此种设计的一个特征为凹凸有致，即突出的拱形和凹陷相辅相生，基督教早期时代仍存在这一风格。因此，爱尔兰似乎是最后一个独具拉·坦诺风格的凯尔特地区，欧洲大陆的凯尔特艺术家们在爱尔兰所创造的拉·坦诺艺术风格一直延续到罗马帝国扩张到欧洲各地，才逐步被其他风格所代替。

第四章　基督教早期时代　公元 432 年 ~1170 年

公元 5 世纪，造成欧洲大陆上的阿尔卑斯山以北一直信仰基督的一个重要因素是爱尔兰的基督教化，这是继东部蛮夷部落占领以后，欧洲大陆重又恢复对基督的信仰。虽然圣・帕特里克不是第一位传道爱尔兰的教士（在他之前曾有教士在爱尔兰南部传教），但是他无疑是首位把自己一生都奉献给在爱尔兰传讲基督的事业。而与欧洲其他 国家相比，更令人惊叹的是他是在欧洲传播基督教过程中，为数不多的、没留下一滴血的教士。他的热情和决心使异教徒们逐渐摈弃原来的信仰而皈依基督教。在他曾传过教的地方，留下了一套组建教会机构的主教体制，他如此完美的工作为基督教在爱尔兰的兴盛扫除任何障碍，也由于爱尔兰没有如英国那样在 5 世纪的时候受到日耳曼部落的侵扰而产生巨变，但如果从另一个角度看，这次日耳曼部落入侵英国间接丰富了爱尔兰艺术。不过，圣・帕特里克精心构建的主教体制却慢慢地失去了作用。以自然城镇为中心的主教体制是在罗马人的国度里发展起来的，但爱尔兰却没有自然城镇。圣帕特里克去世后的三代之内，散落在各地农村的教堂比爱尔兰基督教早期时代显然更有吸引力，也更适合分散各处的爱尔兰农庄生活。

禁欲和归隐田园的信仰使圣・安东尼成为埃及沙漠上第一位隐士，并于此后不久，又使许多僧侣聚集到小型居民区，在那个动荡的 5 世纪，此信仰深得欧洲人信任。

尼斯（Nice）附近的雷瑞斯（Leirins）教会仿照早期科普特（Coptic）地区的模式使其先在法国深入人心，后流传到苏格兰和威尔士。爱尔兰人圣・艾达（St. Enda）在高乐威（Galloway）的坎迪达・卡萨（Candida Casa）接受了这些观念，返回爱尔兰后，他在因尼士摩尔的阿兰（Aran）岛将其付诸实践，他的学生圣・锡兰（St Ciaran）在奥佛里（Offaly）郡香农河畔的克隆马可诺斯建立了一所大教堂，圣・锡兰也曾是威尔士的圣・卡道克（St Cadoc）的学生。公元 6 世纪时，圣・卡道克在爱尔兰建立了一所最伟大的教堂，自那以后，他的追随者们在爱尔兰建立的教会如雨后春笋般蓬勃发展起来。

在如此短的时间内大批教堂的涌现说明圣・帕特里克的主教体制衰弱了，也就是说，主教的重要性急剧下降，各个教会的院长实际上成为了这个国家内不同教会的领袖。这些教会则很快成为爱尔兰文化的载体，这不仅影响了教会的发展，也为爱尔兰艺术和欧洲文明带来严重的影响。公元 6 世纪中期之前，圣・科伦巴（St Columba）——圣・芬南（St Finnian）最伟大的门徒之一，已经在苏格兰西海岸的爱厄拿（Iona）颇有名望：那里的皮克特人已皈依基督教，科伦巴的僧侣们意欲令南方的盎格鲁萨克森王国中的异教徒也信仰基督，爱厄拿传教士圣・艾丹（St Aidan）受命在英格兰东北部沿岸建立了伟大的诺桑比安教堂，圣・弗撒（St Fursa）在获得东安格利亚国王西格伯特（Sigbert）资助后，将诺佛克（Norfolk）郡伯格城堡的古罗马碉堡改建成教堂，为了纪念他，人们在桑顿・胡（Sutton Hoo）船冢建立了一座纪念碑。

爱尔兰的传教活动并没有随着英国传教工作的停止而结束。当恩（Down）郡班戈（Bangor）的一位僧侣圣・哥伦巴努斯（St Columbanus）在欧洲大陆首次取得突破性成功：他在法国的卢克斯尔（Luxeuil）建立了一所修道院，并支持他的门徒圣・高尔（St Gall）在瑞士建立了以圣・高尔名字命名的修道院，613 年，他穿越阿尔卑斯山，于意大利北部的包比欧（Bobbio）建了另一所修道院。615 年，他溘然长逝，安葬于此。或许包比欧的爱尔兰僧侣们曾在此见过来自东方的手抄本，一些爱尔兰早期手抄本中因此带有东方装饰特征。

与此同时，爱尔兰境内教会的繁荣滋养了文学、艺术和教育的发展，8 世纪以来的卡尔迪斯（Culdees）宗教改革运动表明教会内部宗教信仰并非那么牢固，但是对教育的推崇方兴未艾，而且很有意思的是爱尔兰人是公元 800 年左右查理曼宫廷

中最优秀的教师，他们的影响无疑成就了查理曼帝国文化的繁荣，为中世纪艺术的发展起了重要的作用。

5 世纪时，圣・帕特里克时代基督教的迅速发展首先为爱尔兰艺术和考古带来了些许变化。显然，铁器时代的文化和造就它的社会无疑延续和传承了古老的艺术。大王国的版图已初具规模，几百年来未有任何变动，只是王国内部一些小酋长们还保留着铁器时代先人们的战争传统，时不时地有些小小的争斗发生，一些小国王和大庄园主已经非常富足，他们享用着来自地中海或法国西部的红酒和橄榄油，这在科克郡的巴黎凯顿（Ballycatteen）和格瑞奈斯（Garranes）的三角形堡垒中都发现有公元六、七世纪残存的遗迹。

早期大师们代代相传的手艺成就了爱尔兰艺术的瑰宝。古堡内发现的坩埚、模具，铁刀、青铜饰品和千花玻璃表明当时的金属制造和玻璃制造水平已初具规模，盖尔工匠们高超的技艺也可见一斑。千花玻璃制作工艺的引入和以罗马风格打制的只有指尖大小的金鸟（现存于科克博物馆）可追溯到六、七世纪，人们在科克郡格力德福（Garryduff）发现了小金鸟，其精致程度说明当时的爱尔兰工匠们高超的手工艺水平，这得益于 5 世纪中叶，由于盎格鲁萨克森入侵英格兰，大批金属加工的技工和吹玻璃的工匠从英格兰逃亡到爱尔兰。

基督教早期的爱尔兰社会虽遭到维京人一系列的袭击，但仍可用滨奇（Binchy）那几个著名的词组“部落、乡村、等级和熟识”（即在家庭的基础上）来描述。公元 795 年，维京人首次侵入爱尔兰，给这个国家带来了几个世纪的政治孤立。维京人起初的入侵只是劫掠，但是到了 841 年，维京人在都柏林建立了他们第一个永久的殖民地，此后，他们在沃特福德（Waterford）、外克斯福德（Wexford）和利默里克也建立了殖民地，这些都是爱尔兰首批重要城镇。殖民地的居民起初还在贸易和武器上与维京人在英国的殖民地，甚至是斯堪的纳维亚的老巢，都有紧密的联系和交流，但随着时间推移，他们渐渐地融入到爱尔兰社会，并且会为了一个爱尔兰国王而同另一个爱尔兰国王战斗或结盟。10 世纪末的时候，维京人和爱尔兰人之间的联姻已相当普遍，甚至成为一种传统。997 年左右，维京人不仅为爱尔兰引入了货币制度，而且还教给爱尔兰人如何造船，如何进行贸易和销售。

恰恰在 1000 年之前，统治爱尔兰达 500 年的乌・内尔（Ui Neil）王朝被芒斯特（Muster）的奥・布列恩家族所推翻，这个家族有位声名远震的传人布列恩・伯

录，他击败了都柏林的维京人，并于 1014 年跨海打赢了科隆塔夫（Clontarf）之战。尽管这些政治事件把北欧人驱逐出爱尔兰，但北欧文化却已经深深影响了爱尔兰艺术。科隆塔夫之战后的一个半世纪内，奥・布列恩家族为争权夺势，内讧频繁，直到他们被康诺特王朝的奥·康诺王赶下政坛，奥·康诺注定要成为爱尔兰最后的国王，因为 1169 年诺曼人侵入并很快征服了整个国家后，爱尔兰人的政权不复存在了。

此前的 25 年里，爱尔兰教会复兴运动再次萌芽，主要推动者是圣人——阿玛的马拉奇，12 世纪爱尔兰教会改革的领袖，1142 年，他在劳特郡麦丽方特（Mellifont）倡导建立了爱尔兰第一个西多教会，尽管这不是爱尔兰第一个新大陆宗教体制，但肯定是其最重要的之一，因为这种体制激起了人们日趋高涨的宗教热情。这些新大陆教会（即多米尼加、奥古斯丁、本笃会以及后来的圣方济会）的迅速发展导致了长达六个世纪的旧爱尔兰教会快速瓦解。

应用艺术

凯尔特艺术的传承

不幸的是，自公元前 300 年引入拉・坦诺艺术风格后 900 年内，教会成为推动爱尔兰艺术发展的主要动力，这期间没有留下较多的历史文物。人们一直以为这是基督教传入之前的拉・坦诺艺术风格和基督教繁荣时期拉・坦诺复兴之间的巨大差别，两个时期的金属器皿在某些方面有许多相同之处，很难准确界定这一时期的金属器皿是属于铁器时代的哪一时期。深受拉・坦诺文化影响的金属制造业在公元前的最后几个世纪或许非常繁荣，繁荣得足以给周边各国带来不小变化，直到 600 年，教会才赋予其新鲜的生命力。拉・坦诺文化在爱尔兰获得了新基督教的支持，在基督教氛围下，这种来自异域的手工技艺得到了一定程度的发展，事实上，爱尔兰并没有被罗马士兵和他们带来的、大量被认为是象征文明的器皿所征服。法国塞纳河源头发现的高卢罗马人雕像表明凯尔特工匠可能已经使用木头制作艺术品，而用骨头和皮毛作原材料比他们正在使用的原料有更长久的生命力。从另一角度说，以这些材质制作的器皿算是弥补了爱尔兰青铜器的贫乏，尤其是在罗马占领英国的时期。

值得一提的是，凯尔特艺术风格大概盛行于罗马时代的英国北部，尤其是苏格兰，随着罗马人国土向南扩张，罗马英国式作坊开始被英国北部接受也不足为奇。

不停地变异的螺旋花纹和三曲枝纹饰的旧拉·坦诺风格（这就是7世纪时爱尔兰艺术的主流）似乎成为英国6世纪，甚至是5世纪早期，金属器皿的主流。这个强有力的证据表明：英国是这一古典风格复兴的主要倡导者，至少基督教早期的金属制品是这样。为了适应自身发展，爱尔兰紧随其后，成为这一风格发展的助推者。

罗马人的贡献

基督教早期，爱尔兰金属制品不得不说带有罗马－英国风格，罗马环型胸针的整体结构是：近于环状的青铜圈上安有一青铜别针，用来别在衣物上。此造型酷似塔拉胸针，也说明此风格至少在9世纪末的爱尔兰颇为流行。爱尔兰人逐渐地把胸针的一端装饰赋予爱尔兰风格，即古老的凯尔特不断重复的螺旋纹和三曲枝纹饰，还常常以凯尔特工匠们在前罗马人时代所喜爱的红色珐琅做背景，并很快以千花玻璃取而代之。人们把许多玻璃棒放在一起融化、切割，再放入胸针上面，这样由玻璃棒融成的图案可以完美地呈现在眼前。于奥弗里郡巴里德里（Ballinderry）发现的胸针（图1-4-1）很好地诠释了这一工艺，其制作时间可追溯到公元六、七世纪。千花玻璃工艺定是产生于公元3世纪的罗马比利时，更早可追溯到英国，很有可能是公元五、六世纪时，这一工艺由英国传入爱尔兰。

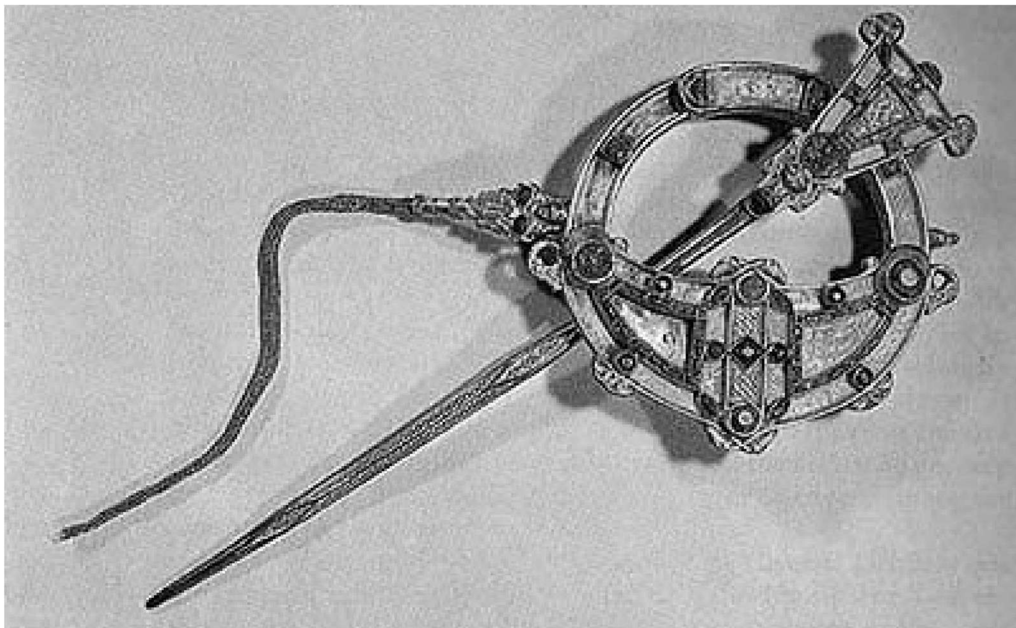


图1-4-1. 公元700年，奥弗里郡巴里德里的环形胸针，青铜圆环呈锯齿状，末端镶嵌千花玻璃，针的长度是18.7厘米。现藏于爱尔兰国家博物馆。

熔解方法：悬着的碗

后罗马时代的金属器物的风格对英国、爱尔兰基督教早期的影响可追溯到所谓的“悬着的碗”。关于这些碗的功用很久以来一直争论不休，但是它们似乎用途广泛，比如，灯、洗脸盆等诸如此类的。碗由青铜打制，一般为圆形，不过偶尔也有三角形的，碗边有齿钩，方便悬挂起来。青铜器皿的此种设计可能源于罗马帝国后期，而挂钩上面的盾型设计风格恰巧就是后罗马时代的特征。但是这些盾形的装饰非常有趣，具有拉·坦诺文化的意味，例如，以珐琅彩和千花玻璃装饰三位一体的喇叭形图案，这样的盾形在英国撒克逊墓葬、爱尔兰的福恩斯（Ferns）和克隆马可诺斯（Clonmacnoise）都曾发现过。由于其中一些可能是产自教堂作坊，我们还可以把这些盾形看成是爱尔兰采用拉·坦诺风格装饰教会金属器皿的最早标志，此装饰风格由三个部分构成，主要用于装饰基督教早期艺术作品。

尽管长久以来，人们认为这些盾形是在爱尔兰以外的地方打制而成，我们现在也有理由认为即便不是全部，那么其中很多也是英国制造，并从英国流传到爱尔兰，但是确实很难界定是爱尔兰海的哪边打制的。

最早的、有图案装饰的手抄本：《凯塔克》（the Cathach）和《达罗经》（the Book of Durrow）

从有图案的手抄本中，基督教文化滋养下爱尔兰艺术的雏形可略见一斑。此书籍装饰的风格很可能来自意大利，经由包比欧而来的，意大利圣·哥伦巴努斯教堂的爱尔兰僧侣（一直和家乡保持联系）很有可能见过埃及科普特的装饰，比如，圆点和相互交织带状纹，此类装饰在 7 世纪爱尔兰手抄本中出现过。现藏于都柏林圣三一学院图书馆的手抄本或许就是那时候由包比欧带往爱尔兰的，并为爱尔兰宗教手抄本的装饰带来新思路。

爱尔兰现存最早的手抄本是圣·哥伦布的《凯塔克》（图 1-4-2、图 1-4-3）（现藏于都柏林爱尔兰皇家协会），那是早期爱尔兰大写字母版的赞美诗手抄本，其装饰仅限于每段的第一个字母，以古老的凯尔特涡卷形和金属器盾形为主题，这是文化融合的一个纯粹且较早的例子，并在多年以后有了令人愉悦的结果。此手抄本普遍被认为是出于逝世于 597 年的圣·哥伦巴努斯之手，那个时期的古文字学很有可能做到。但是如果首字母周围的小圆点是源于科普特图案，并经巴比欧流传到爱尔兰，凯塔克将可能是公元 613 年巴比欧建造后的某段时间完成的，因此不会是

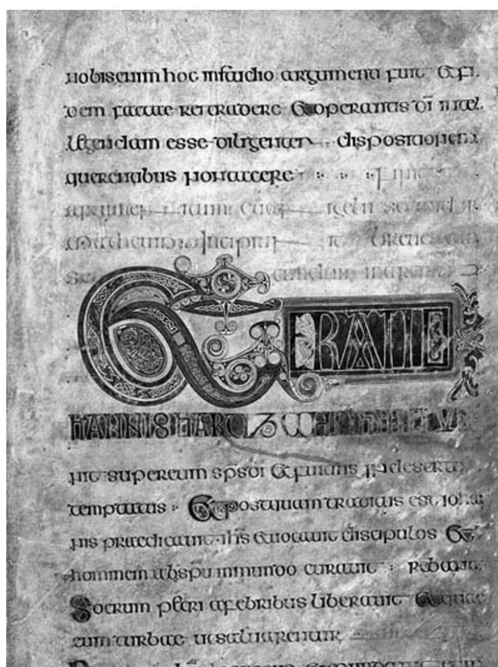
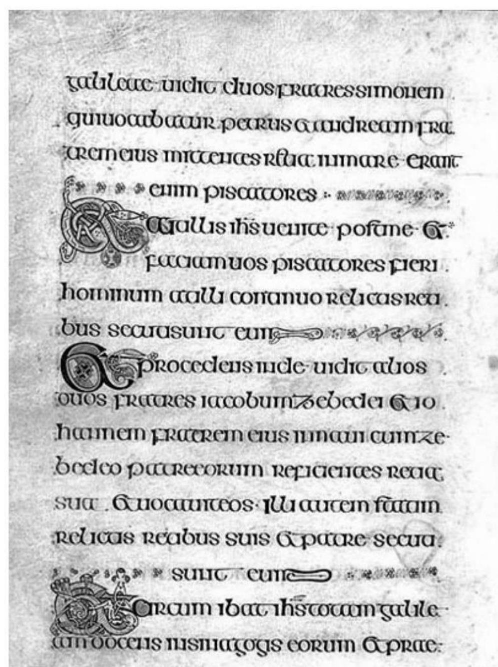



图 1-4-2、图 1-4-3. 约公元 7 世纪初，凯塔克书。书中所有段落首字母设计优美，有的酷似张着血盆大口的野兽。书名原意是“战斗者”，据说，欧·唐奈（O’Donnell）家族的人参加战斗时就把这本书作为护身符带在身边。现藏于都柏林爱尔兰皇家协会。

在圣·哥伦巴努斯生前完成的。

凯塔克的另一个特征是新颖的动物图案，其在爱尔兰基督教早期有着举足轻重的作用。字母“Q”的尾部在半径为 0.45 英尺的圆上，打了一个旋儿，到顶部渐渐地变成一个巨嘴怪兽，此处，动物纹的风格与铁器时代的派瑞（Petrie）皇冠和凯诗凯瑞甘（Keshcarrigan）碗的风格大不相同。尽管看不到腿，但将张着血盆大口的动物分成四部分的风格仍属于知名的英国盎格鲁 - 萨克森金属器皿，此抽象兽纹源于后罗马时代的日耳曼和诺曼底省，经英格兰传入爱尔兰，成为基督教早期爱尔兰艺术的第二大特色。那时的野兽似乎非常饥饿，它们的外形在《达罗经》（现藏于都柏林圣三一图书馆）（图 1-4-4）中也有。这部经书无疑是现存的记录欧洲 7 世纪后半期的重要文件资料。

17 世纪，在《达罗经》被送往圣三一教堂之前，与来自奥弗里郡达罗（Durrow）的科伦班教堂的福音书相比，其尺寸稍小，书中设计风格具有早期特色，这与英国爱尔兰以后的书籍装帧有共通之处，同时也深受科普特或意大利的影响。以上两种装帧风格就是所谓的“挂毯”式大彩页，即装饰整个左页。书籍首页有两个十字架，下一



图 1-4-4. 达罗经 （公元 670~80）挂毯式大彩页，上等羊皮纸制成。

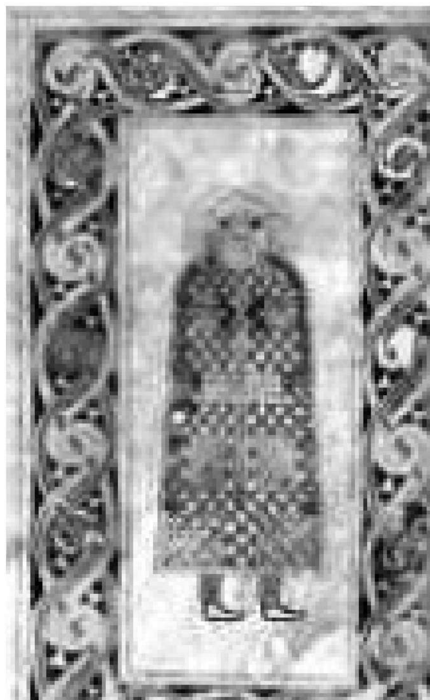


图 1-4-5. 传教士马修像。现藏于都柏林圣三一图书馆。

页是新约福音的标志和箴言。每一部新约福音书前几页都会以福音作者开始，后面紧跟着“挂毯”式彩页，每部福音书的首页装饰都极为奢华。凯塔克只使用了黑色墨水，然而，达罗经却使用了丰富的色彩，比如，黑绿色、明黄色、红色和深棕色等。

除了我们所熟悉的古老的凯尔特螺旋纹饰和在凯塔克书中所见的那只慢慢昂起头来的兽纹，《达罗经》还给我们提供了基督教早期爱尔兰艺术的第三大特色，即相互交织的带状纹。比如，环绕中心的圆点，这些似乎都源自科普特或地中海东部风格。手抄本中，有不少书页带有框形，框内是相互交织且色彩斑斓的带状纹。为使画面更为鲜明，边缘线为双线，带子中间部分颜色较暗，这样的话，带子就有了呼吸的空间，张弛有度，松紧有序。《达罗经》的特色为装饰纹各个元素间有较大空白，以及巨型图案与样式的使用。同一页上会有两种纹饰，且互不相连，但从来不会出现三种。可能工匠们认为这两种不同的纹饰渊源不同，或者这些不同的纹饰含义大相径庭，也或者他们本就不了解纹饰的真正含义，没有信心把它们混杂在一起。

《达罗经》的第 192 页是兽纹饰样的典型代表，如凯塔克兽纹一样，兽纹以黄色、红色和绿色为主色调，都有同样长的爪子和血盆大口，但这里的兽有着如蛇一

般的身体且相互交织、缠绕，每只兽都可以反身咬住自己的后腿，或者有着过长的前腿或后腿，因此可以将身体相互缠绕到一起，达罗兽纹的前辈盎格鲁－萨克逊纹饰常常是断裂的，而且一点都不自然流畅。

《达罗经》兽纹的节奏感强、自由奔放，整个的设计特色比当代英格兰纹饰还清晰明快。然而，书中使用的体例更像是英国的，而不是爱尔兰的。现在的证据很难说明《达罗经》是在爱尔兰、艾厄拿或者诺桑比亚绘制。但这本书更有可能在诺桑比亚编写，并于 664 年，在维特壁（Whitby）的斯诺德（Synod）进行的复活节争论的审判中反对爱尔兰教会，因此，我们有充足的理由在爱尔兰艺术氛围下讨论：几乎可以肯定这是科伦班教会的产物，达罗的教堂是其支脉或者是支脉之一。界定手抄本在哪里绘制的难度表明那时的爱尔兰、苏格兰和诺桑比亚的艺术家们联系非常紧密。

但是无论《达罗经》源自何处，其肯定会在金属制品较为流行的地方产生，因为书中插画风格有打制金属器皿的痕迹，凯尔特螺旋纹饰就是最明显的例子；另一点就是再现马修披风的千花玻璃上的图案，在全页插图中，三个相互交织、相互缠绕的圆环与流行的格子架极为相似，格子架的装饰风格属于几十年之后的风格，但借用过程大致如下：多马纳克·埃尔基德（Domhnach Airgid）圣殿木板上交织缠绕的带状纹显然源自类似《达罗经》这样的手抄本。

金属器皿的黄金时代，约在公元 700 年

汇聚众家之长的《达罗经》装帧设计对公元 700 年及其后的金属器皿制造有极其重要的影响，其中，茅依洛（Moylough）圣腰带（图 1-4-6）、阿达圣杯（Ardagh





图 1-4-6、图 1-4-7. 茅依洛圣腰带细部，公元 700 年，青铜器，腰带扣部分为千花玻璃、银盘和珐琅装饰，高约5厘米，圆环十字架象征爱尔兰大十字架的形状，现藏于爱尔兰国家博物馆。

Chalice）（图 1-4-7）和塔拉（Tara）胸针都是最完美的例子。它们是爱尔兰工艺品的精华，展示了爱尔兰工匠精湛的技艺和完美的设计，在当时欧洲各国无人能敌，即便后世也无人超越。

茅依洛圣腰带

1945 年，人们在斯莱戈沼泽中发现了茅依洛圣腰带，腰带后由考诺特(Connacht)一位圣人收藏。虽然其形似腰带，但是从来没有人拿它做过腰带，其正面分四部分，以长方形或十字架环图案为主，十字架环由千花玻璃或珐琅装饰，装饰主题元素也是我们在《达罗经》上所见过的凯尔特螺旋纹、交叉纹和首尾相互缠绕的兽纹，有些用的是高浮雕技法。同阿达圣餐杯和塔拉胸针相比，茅依洛圣腰带更值得令人称道，代表了基督教早期金属制品的最高水平。

阿达圣餐杯

1868 年，人们发现了阿达圣餐杯，它属于 8 世纪到 9 世纪时期的金属制品，与茅依洛圣腰带属同一艺术风格，是迄今为止发现的最精美的凯尔特民族艺术作品的代表。圣餐杯两侧各有一个手柄（图 1-4-9），杯身主要由纯银打制，镶嵌 354 片纯金、青铜和珐琅等制作的小饰物，其中有 20 颗小铆钉。杯子上部镶有一条美丽的饰带，雕刻着十二门徒的名字，饰带由金丝打制，饰以典型的凯尔特交错纹饰，采取掐丝工艺镶嵌在杯子上。圆锥形的底部（图 1-4-10）有三条黄金饰带，饰带上雕有兽纹、螺旋纹和交错纹，三种花纹交错分布是那个时期最典型的纹饰。铆钉由红蓝色珐琅制作，除去镶嵌在杯子上部的饰带中，每个手柄下面还镶有 3 颗大一



图 1-4-8. 阿达圣餐杯正面，现藏于爱尔兰国家博物馆。



图 1-4-9. 阿达圣餐杯的柄部



图 1-4-10. 圣餐杯底座的底部

些的珐琅铆钉。阿达圣餐杯可称是时代登峰造极的金属制品，是基督教早期精美绝伦的艺术品。



图 1-4-11. 公元 8 世纪，耶稣受难像牌匾，镀铜，来自罗斯考门郡瑞乃根(Rinnagan)，可能曾用作书籍封面。

瑞纳甘（Rinnagan）耶稣受难匾额

8 世纪时，工匠们制作了许多小型器物，比如，在阿特龙（Athlone）附近的瑞纳甘制作书籍封面等。之后，人们开始关注大型耶稣像的制作，耶稣像不再只是教堂里所顶礼膜拜的神器，而变成了各种场合下的装饰物。耶稣胸部以浮雕饰以各种凯尔特式花纹，以姿势表明那个时期基督教的象征意义。耶稣的长袍底部雕刻着典型的凯尔特交错纹，胳膊外侧紧靠十字架。原稿中，他身旁的斯蒂芬顿（Stephaton）和龙崎纳斯（Longinus）模样丑陋，头部痛苦地扭曲着，耶稣头部两侧的天使每人手持一把匕首，翅膀沉重地垂下。从这一耶稣受难的场面，我们可以看出为了创设对比效果，凯尔特艺术家巧妙地避免了复制真人尺寸，设计别有一番精妙。



图 1-4-12. 塔拉胸针，公元 700 年，青铜材质，前面以金、琥珀和玻璃装饰，背面敷以铜镀银和玻璃钉，现藏于爱尔兰国家博物馆。

塔拉胸针

金属器皿不单单属于基督教早期上帝的荣耀， 也不是专由教会把持，世俗的人们也用它丰富自己的生活，留存下来的各种胸针就是很好的证明，它们主要用来固定披风。胸针的打制可以追溯到公元 5 世纪，那时的设计风格简单朴素，唯有一端以兽纹装饰，公元 8 世纪完全结束了旧式胸针的时代，胸针打制水平达到高峰，塔拉胸针（图 1-4-12、图 1-4-13）是最为精致的代表作。

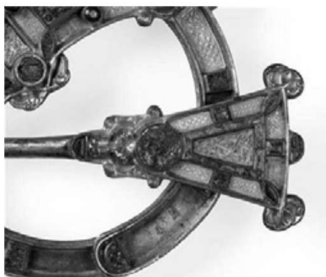


图 1-4-13. 塔拉胸针正面放大

尽管人们是在米特郡贝蒂斯顿（Bettystown）沙滩发现的塔拉胸针，并以附近的塔拉山命名它，而且它

的设计风格颇具皇家风范，但是在上个世纪收藏塔拉胸针的那位商人为它取名之前，它与那个著名的皇家领地没扯上任何关系。塔拉胸针本该是一对，因为现在胸针一侧的链子显然是用于连接另一个的，不幸的是，链子断了，人们则无从查考。长约7寸的胸针表面镀银，并饰以繁杂且抽象的花纹，连正反面的结合处都没有丝毫的马虎。由于整个胸针是由很多细小的部分构成，比如说：铆钉、金银丝等等，所以镶嵌成了打制胸针的主要工艺。

胸针装饰虽繁琐但层次非常清楚，最吸引人的是胸针正面的月牙形和精致的日耳曼兽纹以及镶嵌在其上面极小的金银丝和彩色铆钉。三角状针头上的兽纹在十个世纪后的罗马艺术中得到了传承。与之相匹配的是胸针背面两块精致的凯尔特银盘，就如两块平坦的陆地被放到了波涛汹涌的海上，愤怒的鸟兽在那里打斗着、追逐着，这一主题是用浅浮雕表现，珐琅中还镶嵌两块银盘，阿达圣餐杯也使用同种工艺。

公元 7 世纪后半期到 10 世纪的手抄本彩页

《达罗经》的成书历经一个半世纪，完成于英国和爱尔兰两地，如此漫长的成书过程以及如此多的写书地点，如此之多的收藏地，即在英国、爱尔兰和欧洲大陆的图书馆都有此书，在历史上是少之又少。之所以如此，主要原因是此书的作者频繁更换，且没有确凿的证据表明他们在哪里著书，以至于很难确定本书出自何人、成书于何地，即著书者是来自英国或爱尔兰，或者来自欧洲大陆。

一些手抄本是袖珍图书，这样便于人们随身携带，比如，成书于 8 世纪的《牟灵（Moling）经》和《迪玛（Dimma）经》（现存于圣三一大学图书馆），以及大概成书于公元 800 年左右的《伯尔之麦克里格尔》（MacRegol of Birr）（现藏于牛津大学伯德雷恩（Bodleian）图书馆），这两本书的装饰画都是福音传教士的肖像或基督教的象征符号，色彩清新亮丽，其他装饰图案相对简单或者较为抽象的几何形状和动物图案。

与这些袖珍图书相比，奢华的圣经手抄本无疑只能在宗教节日中才得一见。其中最著名的就是《里奇菲尔德（Lichfield）经》（现藏于里奇菲尔德教堂）、《林蒂斯法恩（Lindisfarne）经》（现藏于伦敦大英图书馆）和所谓的圣戈尔福音书（现藏于瑞士圣戈尔图书馆）。据林蒂斯法恩经所述，我们可以推断出其成书地点是在英国北部，不过，其他两本书的地点就难以推测了。与《达罗经》相比，每本福音

书的扉页都画有撰写这本福音书的传教士像，其人物风格深受地中海文化的影响，当时的地中海文化曾于 8 世纪时一度风靡英国教会。但是这些书的超大彩页上仍然混有凯尔特螺旋纹和喇叭纹以及优雅且色泽绚丽的萨克森动物图案的扉页。《凯尔经》集中体现了那时的奢华，是岛国文化的顶峰，也是世界上最著名的《圣经》抄本。

《凯尔经》（Book of Kells）

《凯尔经》（图 1-4-14）是一部泥金装饰《圣经》福音手抄本，是早期平面设计的优秀范例之一，也是西方书法的代表作，更代表了爱岛艺术绘画的高峰，亦可称为爱尔兰最珍贵的国宝。书名取自于存放了《凯尔经》数世纪的凯尔教堂，现藏于都柏林的圣三一学院图书馆，每年吸引 50 多万的游客前来参观。图书馆同一时间只会展示四册中的其中两册，一册展示主要的绘画艺术，另一册则展示普通的文字页。

公元 806 年前，本书尚未完成，但可能已经有了大部分内容，此时凯尔教堂正经历建造和不断翻修的过程，也可能是 9 世纪初维京人突袭艾厄拿（Iona）时，仓皇出逃的僧侣带到凯尔的。我们可能永远不会清楚是哪一个教堂将《凯尔经》装饰得如此精美，是科伦班、艾厄拿、林蒂斯法恩，或苏格兰北部皮克提诗（Pictish）的某一个寺院。但肯定是 800 年左右或者 8 世纪末，英国和爱尔兰某个寺院的杰作。

经书由四部新约《圣经福音书》组成，语言为拉丁语，书页为大对开，共 340 张，合 680 页，彩页大约有 30 多张，无疑其中有装饰美观的序页，之后是教规，在福



图 1-4-14.《凯尔经》彩页细部，图中表现了猫鼠相争和水獭捉鱼等宁静祥和的场景，与周围躁动的奢华装饰形成强烈对比，现藏于都柏林圣三一大学图书馆。



图 1-4-15.《凯尔经》中圣母和圣子像彩页，现藏于都柏林圣三一大学图书馆。



图 1-4-16.《凯尔经》耶稣被俘彩页，现藏于都柏林圣三一大学图书馆。

音信条和基督像之前还有福音传教士像，此外，《凯尔经》里还有一些不常见的人物场面，比如，圣母和圣子（图 1–4–15），捕捉和引诱基督（图 1–4–16）。经书页面是以小牛皮制成的牛皮纸，上面画有空前复杂的装饰，包括十页的整页插图，以故事情节的画面装饰首字母的文字页，以及字行间的小画像——这些都标志着海岛艺术反古典和充满活力的特质的最远延伸。《凯尔经》的奢华和复杂远远超过其他的岛国福音书，结合了传统的基督教图案和典型的岛国螺旋纹，人像、动物、神兽，凯尔特结和色彩鲜艳、交错的图案更给页面添活力，且每个装饰元素都富含基督教象征意义，进一步深化了插图的主题。

同一时期其他书稿也广泛使用《凯尔经》装饰风格，比如，《林蒂斯法恩经》。图案包括传统螺旋纹、交错纹，但与《达罗经》不同的是，《凯尔经》抄本不是分类装饰，而是基于不同画家对不同花纹的不同熟悉度，无论他们出处何在，他们都会按照他们的需要和兴趣分类或合并。在装饰纹出处方面，凯尔经算是兼收并蓄。此前一个半世纪，螺旋纹、交错纹和兽纹业已用于手抄本和金属制品。植物纹大概是源自地中海地区，而其他一些人物造型，如基督、圣母和圣子则可追溯到科普特或拜占庭时期，法国北部和西班牙维斯各特的艺术风格在纹饰细部刻画方面可略见一斑。与之交相辉映的是以《凯尔经》和其他早期手抄本为代表的岛国图案纹饰对 9 世纪查乐玛聂（Charlemagne）手抄本和中欧图案纹饰都产生了深远的影响。

《阿玛（Armagh）经》和维京时期的手抄本

《阿玛经》（图 1–4–17）（也藏于圣三一学院）至少部分完成于 807 年，因此只是稍晚于《凯尔经》。它的装帧与早期抄本相比就如烈日暴晒之后把一杯清凉可口的水一饮而尽，与《凯尔经》繁杂的设计和缤纷的色彩所不同的是：《阿玛经》以简单但遒劲有力且明确的福音象征纹饰为主。这些技艺超群的钢笔画是 9 世纪上叶《阿玛经》所展示的与众不同的经典力作。



图 1–4–17.《阿玛经》，807 年，有翅膀狮子象征圣・马可，书页长 19 厘米，现藏于都柏林圣三一大学图书馆。

《凯尔经》的施彩特色一直延续了两个多

世纪，但历经维京人入侵和其他社会巨变的 9 世纪和 10 世纪曾出现少量抄本，其装饰风格变得简单朴素，传统螺旋纹被兽纹和人物纹替代，比如 11 世纪早期的《南安普敦圣诗集》（现藏于剑桥大学圣约翰学院）。

维京时期的金属器皿

维京人的入侵无疑造成了一些抄本的毁坏和一些爱尔兰抄本绘制者的死亡及远遁欧洲大陆，同时好像也影响了金属器皿制造业。这确实又是一个令人称奇的矛盾：在维京人入侵造成金属器皿数量锐减的时候，却同时又保留了那些可能会失传的金属器皿，因为维京人把从爱尔兰掠走的物品带到了挪威，又把这些物品作为陪葬放入坟墓，所以到今天它们得以重见天日时，我们才有幸一览真容。但保存于挪威和爱尔兰的这一时期的金属制品给人的印象是，尽管维京人在从爱尔兰城镇形成到爱尔兰艺术发展中都发挥了不小的作用，但他们的入侵并没有提高爱尔兰金属器皿制造的工艺水平。尽管 9 世纪和 10 世纪的银胸针，尤其是各式环状和蓟状胸针，确实表明了爱尔兰和挪威风格的结合，但金银掐丝工艺却变得越来越粗糙，交错纹也越来越单调。10 世纪凯尔牧杖（现藏于伦敦大英博物馆）的某些细节虽表现了那一时期生气勃勃的动物形象，却具有完全不符合那动荡年代的 8 世纪精神。不过，我们可能低估了 9 世纪和 10 世纪爱尔兰金属器皿的质量，因为最好的部分可能未能传世。

11 世纪和 12 世纪的金属器皿

维京时期流行的金属器制造业为后世留下了许多上乘的作品，堪称 11 世纪晚期和 12 世纪前半期金属制品业的辉煌，重现了早期的荣耀，并使得传统手工艺得以传承，比如，珐琅饰纽。与此同时，除克隆塔夫（Clontarf）之战和偶尔的外敌入侵之外，国内局势基本安定，主要原因是维京人时期，主要矛盾是爱尔兰内部各地的纷争。在都柏林附近的最新考古发掘表明：维京人建立的城邦越来越融入爱尔兰人的生活，作坊里，爱尔兰工匠和斯堪的纳维亚工匠合作打制教会用品，以供应国内其他地区。发掘出的高品质的骨制品表明新艺术风格慢慢融入兽纹装饰图案，的确，在诺曼底征服之前，这样的作坊大概就是用舶来斯堪的纳维亚半岛的动物图案装饰爱尔兰饰品。北欧的动物装饰图案和古老的爱尔兰装饰元素相结合，加之罗

马艺术的某些特征成就了 11 世纪和 12 世纪的爱尔兰艺术风格，所以爱尔兰艺术完全不同于欧洲其他地区的纯罗马艺术。

来自克隆马可诺斯的耶稣受难像（图 1-4-18）是爱尔兰古老艺术风格和具有古典精神的新罗马风格相结合的典范，这件制品中，耶稣手臂上带有两名天使，此设计与瑞纳甘早期的耶稣受难像非常相似。天使翅膀结合处的螺旋纹恰巧形成了传统凯尔特盾形，但耶稣全身像却没有点缀任何凯尔特螺旋纹，耶稣身披十字袍，袍上装饰着 11 世纪中期典型的叶状纹。而十字架，尽管不是其应有的形状，却还是已经消失了，出现在我们面前的是享受成功喜悦的耶稣，而不是饱受苦难的耶稣。爱尔兰艺术家那时不是很在意比例，但是他们比任何时候的艺术家都更关注线条的使用，比如，耶稣身体的水平和垂直线，紧挨耶稣身侧的十字架，天使翅膀上的斜线，长矛和一端放着醋碗的杆子。



图 1-4-18. 耶稣受难像， 来自奥佛里（Offaly）郡克隆马克诺斯（Clonmacnoise），约 11 世纪中期，青铜，高 8.4 厘米。 现藏于爱尔兰国家博物馆



图 1-4-19. 克隆马可诺斯修道院院长的神杖细部，公元 1100 年，青铜，并镶有乌金包边的银饰带，现藏于爱尔兰国家博物馆。

在爱尔兰罗马式金属器皿鼎盛时期（11 世纪中叶至 12 世纪中叶），人们确实最能感受到斯堪的纳维亚兽纹的影响。克隆马可诺斯教堂修道院院长的牧杖（图 1-4-19）属于这一时期较早的作品，胡须和野兽四肢在杖把末端相互缠绕，杖把上的兽首和斯堪的纳维亚灵厄里克（Ringerike）式动物纹惟妙惟肖，杖身采用斯堪的纳维亚工艺镶嵌纯银兽纹，银饰带一路上相互交织、相互缠绕，在尽头打了一个结。除去一些特殊纹饰以外，爱尔兰灵厄里克风格已经没有了其原有的典型特征，即狮子样的野兽与蛇形动物大战的场面，但如果我们了解到此风格源于爱尔兰，并在斯堪的纳



图 1-4-20. 圣・帕特里克钟的正面，打造于1094年到1105年期间，主料为青铜，辅料为银，高 26 厘米，现藏于爱尔兰国家博物馆。

维亚已被所谓的厄恩斯(Urnes)风格所替代，我们就悟得其中原委了。

爱尔兰灵厄里克风格同样也被相互交织、缠绕的更宽、更长的厄恩斯风格兽纹所代替，1050 年左右，厄恩斯风格在挪威和瑞典发展到顶峰，但如果我们只以此作为爱尔兰金属器皿得到普遍认可的日期，那么大概早在 50 年前，这一风格在斯堪的纳维亚过了其鼎盛时期后，才在爱尔兰才慢慢开始流行起来。最初用厄恩斯风格的爱尔兰器皿是圣・帕特里克的钟（图 1-4-20），此钟大约在 1094 年到 1105 年打制，钟正面分为几个长方形，内里对称镶嵌且拉长的动物，其中一些形似阿拉伯数字“8”。从斯堪的纳维亚兽纹走向对称的那一刻起，它就走到了单调的尽头，但是爱尔兰工匠们会有很多方法使其免于单调，在此，我们还能看出若隐若现的、缠绕在一起的动物纹十分巧妙地形成了十字架状的网格，表现了爱尔兰厄恩斯装饰所追求的自然流畅。

孔（Cong）的十字架和圣・曼禅（St Manchan）的神龛

孔的十字架（图 1-4-21）和圣・曼禅的神龛（图 1-4-22）是 12 世纪爱尔兰制造的两件伟大的金属器皿，它们如现存的那一时期的其他金属器皿一样都用于宗教活动，都产生于爱尔兰宗教改革时期。孔的十字架即使不是在 1123 年完成，肯定也已经开始制造了，而且很有可能是在克隆马可诺斯或者其他中西部重镇打造的。十字架正面以无色水晶装饰，使人联想到阿达圣餐杯底部的装饰，背面镶嵌与阿达圣餐杯完全相同的珐琅，这表明 8 世纪金属器皿打制工艺的延续，只不过镶嵌珐琅的套箍更宽，颜色与早期金属制品相差更大，即黄色背景和红色珐琅。十字架正面分割成许多小块，尽管套箍周围掐丝螺旋纹具有 8 世纪器皿的特点，四足兽竖直站立，与细长的蛇纹相互交错缠绕展现了典型的厄恩斯风格，而背面为 8 对对称兽纹，不过，并不像正面一样分为许多小块，十字架每面的底部都饰有带鳞片的龙头，这

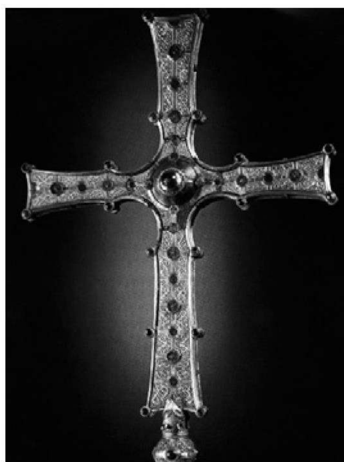


图 1-4-21. 孔（Cong）的十字架



图 1-4-22. 圣·曼禅的神龛，里面盛放着圣·曼禅的遗骨，现藏于奥佛里郡博厄（Boher）教堂。

是那个时期的石雕独有的特征，两个龙头之间的侧面有少量灵厄里克风格的装饰。

圣·曼禅神龛上也有同样精美交错的兽纹，由此可推断它们可能出自同一作坊，神龛十字架四臂上以黄色珐琅为主的几何形图案装饰，简直与 400 年前的设计如出一辙，但与众不同的是那排被拉长的群像所采用的是典型的罗马和厄恩斯风格的几何与叶状纹饰。

11、12 世纪的手抄本

人们对 11、12 世纪的手抄本有些疏于关心，以致它们未完全达到现代金属器皿的标准要求，它们缺少早期手抄本奢华的装饰彩页，用兽纹装饰首字母的风格虽与《凯尔经》的类似，但有趣的是它们却融入了斯堪的纳维亚风格。比如，11 世纪的一些经书抄本——《李博·海姆拉姆》（Liber Hymnorum）（都柏林圣三一图书馆）——显示出灵厄里克风格影响的痕迹，但以《考马克（Cormac）祈祷书》为例，始于诺曼底入侵时期的图案纹饰已发展到了顶峰，其主要特征是以更肥硕的一只或两只动物为主题，以细长无腿的动物交互缠绕，并偶以传统的叶状纹饰为背景。

石雕

十字架装饰的石柱

拜访爱尔兰古老教堂时，首先映入眼帘的可能就是建造于 7 世纪后的石柱，目

前可确定最早的就是雕刻于700年之后的阿玛郡基尔那萨格（Kilnasaggart）的石柱（图1-4-23），石头表面刻有带圆圈的十字架，柱上用爱尔兰语刻着一句话，大意是祈求使徒彼得保佑小锡兰（Little Ceran）之子——特诺克（Ternoc），这表明石柱所在之处当初是基督教早期的墓地，而墓地附近可能曾有一座教堂。大部分石柱都发现于爱尔兰西部，它们最初可能是用作墓碑，石柱装饰有两种，一种是马耳他（Maltese）十字轮；另一种是竖长方形内十字架。凯里郡瑞斯科（Reask）石柱（图1-4-24）的柱身上面为马耳他十字轮，下面为凯尔特螺旋纹。



图1-4-23. 阿玛郡基尔那萨格的石柱，公元700年，高2.15米，位于阿玛郡基尔那萨格。

其他柱身上刻有基督教象征符号，并且7世纪早期的石柱似乎与苏格兰的高乐威（Galloway）风格有相似之处，一个用十字架装饰的石柱会比普通的石柱更易被人效仿，因此发展得也较快，离此不远的凯里郡瑞斯科石柱就是一个很好的佐证，矗立在这里的石柱很少会只有纹饰或只有十字架。



图1-4-24. 凯里郡瑞斯科石柱，公元7世纪或8世纪，高1.8米，柱身左侧“dne”三个字母该是拉丁语“主”的意思。

巨石十字架

爱尔兰基督教早期最著名的标志大概就是巨石十字架，十字架中心和架臂上都刻有圆环，并以《旧约》和《新约》中的某些场景装饰，这些十字架并非爱尔兰所特有的，英国也有类似的十字架，但是爱尔兰的巨石十字架保存得最好，并且种类繁多。早期十字架并非都有圆环或《圣经》中的场景，

约公元 700 年的瑞纳甘青铜耶稣受难像的十字架在四个架臂出现下凹且加长的阴文纹饰。《杜伦（Durham）福音书》（现藏于杜伦大教堂图书馆）和邓弗里斯郡（Dumfriesshire）的鲁斯韦尔（Ruthwell）十字架也都如此，此种风格慢慢成为爱尔兰十字架最主要的类型。从蒂珀雷里郡图林・皮考恩（Toureen Peakaum）石碑残片可以推断，此风格也许于公元 700 年及之后散布于爱尔兰各地的、主要的石碑样式，一面刻有十字架，而另一面刻着与阿达圣餐杯和诺桑比瑞安（Northumbrian）的《林蒂斯法恩经》同样的字母纹饰，都颇具那个年代的特色。约翰・亨特指出，图林・皮考恩十字架石碑残片细部的某些特征表明此十字架是模仿之前木制十字架风格制作的，其他地方肯定也有许多木制十字架。卡罗的圣・慕林斯（St Mullins）教堂 8 世纪的手抄本指出若不是全部，至少是一部分地区已有了这样的木十字架。

图林十字架没有圆环，但是十字轮似乎也是同一时期出现在金属制品上的，比如，茅依洛圣腰带。这时的十字架开始打破了爱尔兰西部马耳他十字轮的限制，十字架架臂凹处移到了架臂和十字架中心结合处。在茅依洛圣腰带上，十字架和圆环功能似乎一致，但是除去克隆马可诺斯独一无二的经文十字架外，十字架后来成为主要的元素，圆环只是起到了辅助作用，很多人对此颇有争议，但是对于十字架圆环的作用一直没有定论。

艾尼（Ahenny）巨石十字架群

十字轮十字架大概有两种用途，一是单独的祭坛，二是供游行用的木牌，并以各种青铜凯尔特图案，比如，螺旋纹、交错纹等，作为装饰，以上两种在爱尔兰已无从查找，但是通过蒂珀雷里郡艾尼的巨石十字架，我们还是可以想象出当初的璀璨。



图 1-4-25. 蒂珀雷里郡艾尼的北十字架，公元 8 世纪，高 3.6 米。

蒂珀雷里郡艾尼的北十字架（图 1-4-25）臂上刻满了与金属器皿同样繁杂的交错纹。十字架中心和四臂的饰纽可能就是模仿打造金属制品时，把青铜板钉到木板套箍上，而十字架边上的绳子样装饰大概还是模仿打制

金属器时，用以掩盖金属板接口的较为粗糙的工艺。艾尼北十字架的底座给我们展示了一个完全不同的装饰风格：棕榈树下，一个人正追逐一只怪兽，较之同一时期的作品，外形自然流畅，惟妙惟肖。此风格以及其他许多爱尔兰巨石十字架底座的各种狩猎场面的风格与十字架架臂的装饰风格不同，不是传统的凯尔特金属器皿风格，而是受法国高卢南部风格的影响。

很难说曾模仿艾尼北十字架的木、金属十字架是否有短的、金字塔式的底座，或者十字架各面都饰以狩猎动物的场景。但无论它们是否已经有了，在 8 世纪某个时候，此风格从英国传入爱尔兰，并且立即用到巨石十字架底座上，从现存的英国象牙制品中可寻得蛛丝马迹。

在爱尔兰设立巨石十字架的想法也可能是出自具有地中海人物风格的英国鲁斯韦尔和布卡斯尔（Bewcastle），因此最早可追溯到 7 世纪后期，除艾尼巨石十字架外，爱尔兰其他地方也有类似的巨石十字架，比如，吉尔肯尼（Kilkenny）郡吉尔吉兰（Kilkieran）和吉尔瑞（Kilree）等都有类似克隆马可诺斯的南十字架的巨石十字架。而米特郡卡斯尔吉瑞（Castlekeeran）的一座十字架虽外形与艾尼十字架一致，但整体装饰却大相径庭。

克隆马克诺斯（Clonmacnoise）装饰柱群

克隆马克诺斯可称得上是十字架或者石柱的生产中心，与艾尼（Ahenny）十字架底座一样，这种十字架也用狩猎场面装饰，奥弗里郡班纳格（Banagher）的十字架展示了这样的画面：交错人物纹，掉进陷阱的鹿，骑马的传教士和两只狮子，其中一只站在另一只上面。有意思的是，意大利中部阿韦尔萨（Aversa）有一块类似伦巴第（Lombardic）风格的石板，上面雕刻着这样的场面：骑士用短剑刺入他上方的狮子。西米特郡比林（Bealin）地区一座铭文十字架与班纳格石板的装饰有些许相似之处，且因其人物和动物纹饰叠放的处理方式，可以推断此种纹饰的年代大约在公元 800 年左右。克隆马可诺斯石板上最上面的兽首与艾尼北十字架底座右上侧和克隆马克诺斯北十字架另一面的兽首风格极为相似，说明这些纪念碑都属同一时期。

《圣经》十字架：穆恩（Moone）十字架及其图纹历史

有《圣经》故事的大十字架在 8 世纪后半期可能已经出现，最早也或许是最不

寻常的大十字架之一就是基尔戴尔郡穆恩十字架（图 1-4-26）：动物叠放的设计是这一风格的主要特征。与爱尔兰其他地区的十字架相比，穆恩十字架及其底座显得相当单薄，这更让人想起英格兰北部和苏格兰的十字架。十字架架臂可被分成许多更小的区域，每个区域里面都有一个或几个，乃至更多的野兽，而一侧十字架中心还有一个涡纹，涡纹慢慢晕开，犹如贪婪野兽一般，这一主题深受许多大十字架制造者的欢迎，比如，在奥弗里郡加兰·浦瑞奥瑞（Gallen Priory）一侧石板上刻有许多兽纹，每只野兽口中都吞含一颗人头。在布伦斯维克（Brunswick）的首饰盒上，我们发现了由涡纹演变成动物这一设计思路，这是一个英国的象牙盒子，盒子的年代可推至 8 世纪后半期或公元 800 年左右，这也说明象牙雕刻似乎已经影响了爱尔兰大十字架装饰风格。这只怪兽像是从上向下看去，正望着穆恩十字架另一侧中心受难耶稣的头像，与同一时期英国《奥利斯法典》（现藏于斯德哥尔摩皇家图书馆）极为相似，因此我们可以断定 8 世纪后半期的英国风格对穆恩十字架的影响之大，以后的十字架很少有如此设计。



图 1-4-26. 基尔戴尔（Kildare）郡穆恩十字架底座南侧，公元 800 年，5.35 米高，这是较早描绘圣经场面的大十字架之一。

正是穆恩十字架高大的圆锥状底座吸引了我们，我们也是首次在这里介绍描绘旧约和新约故事成为大部分爱尔兰大十字架最为引人注目的元素。底座东面是亚当和夏娃、以撒的祭献、狮穴中的丹尼尔，南面依次是火炉中的三少年、出埃及记、面包和鱼的奇迹，西面则是表现十二门徒受难的情景。人物形象较程式化，不过，在那平坦的假浮雕上，他们还是散发出掩饰不住的、淳朴的魅力。用最简练的方式描述这一足以令人震撼的场景（即上帝把五块面包与两条鱼变得多得足以喂饱山上的 5000 名信徒），信徒们正方形的身躯不禁让人回想起发现于斯堪的纳维亚的爱尔兰七八世纪的青铜水桶把手，但这一倒梨形般的头部轮廓又令人联想起大陆上的梅罗文加（Merovingian）风格。穆恩十字架的雕刻家中有我们熟知的一位大师，他不仅雕刻了一座非常精彩十字架，而且还是第一位把《圣经》故事搬到爱尔兰大十

字架上的雕塑家。

穆恩十字架描绘的《圣经》故事和下面要提到的其他十字架上的《圣经》故事主要围绕两个主题：上帝对人类的恩惠和人们熟悉的《旧约》《新约》中的故事。人类的堕落是这一系列故事的开篇，再有就是偷尝禁果。后来的十字架都无一列外地表现了亚伯被该隐杀害——人类历史上第一位被杀的无辜者，也因此是基督教的第一位救世主。狮穴中的丹尼尔，出面阻挡亚伯拉罕祭献自己儿子以撒的天使，以及在火炉中受到保护的三个孩子都极好地说明了上帝是惩恶扬善的，也以同样的方式表现了圣家庭为免于无辜被杀而逃亡埃及的情景和在山上聆听上帝教诲，上帝把五块面包与两条鱼变多以供养山上 5000 门徒的神奇故事。我们在大十字架上所见的《圣经》故事曾颇受 8 世纪最后十年里库迪教会运动中的宗教文学的欢迎，十字架描绘的一些情景，比如，亚当和夏娃，狮穴中的丹尼尔和以撒的祭献可能已经自伦巴第、勃艮第（Burgundian）和西哥特（Visigoth）王国（以上三处都有许多梅罗文加时期的艺术作品），经英格兰流传到了爱尔兰。唯一与《圣经》无关的一个场景出现过几次，这就是位于穆恩十字架底座北面的圣·保罗与圣·安东尼在沙漠中的会面。爱尔兰是这一时期埃及和意大利境外仅有的几个如此刻画人物的地区之一，但是由于他们受教会资助，他们与爱尔兰社会的关系也就显而易见了。

如艾尼北十字架底座上的兽纹一样，爱尔兰大十字架的《圣经》场景该是仿照镶嵌在小型木十字架上的象牙浮雕，那么大十字架就是增大版。也可能石制十字架的前身就是木制十字架。缩微模型的制作或许说明一些十字架上有《圣经》和圣徒言行录（比如穆恩），而另一些则没有（比如艾尼）。

就我们所知，大十字架不是殡葬用的墓碑，因为现存十字架上的铭文只是立此十字架者所需的经文。《圣经》故事可能只是展示给大家一个神圣时刻，尤其是对那些不能读懂拉丁文的人们。早期的爱尔兰墓碑与此完全不同，它们是大小不同的长方形石板，石板很平，上面刻有各式各样的十字架，几乎完全一致地用“为 ××× 祈祷”，叉号处为逝者名讳。保存最完整的一块在克隆马可诺斯，那里有几个世纪积攒下来的很多墓碑石。

凯尔地区最神圣的圣·帕特里克和科伦巴十字架，

公元 806 年，即维京人入侵初期，艾厄拿僧侣的逃亡不仅有助于把伟大的手

抄本带到了凯尔，而且还促成了流传至今的、雕刻有精美经文的十字架的生成。其中最为著名的就是圣・帕特里克和科伦巴十字架（图 1-4-27）底座上的铭文，铭文大概刻于 9 世纪初，与艾尼北十字架底座上飞翔的动物装饰如出一辙，也有穆恩十字架所展示的《圣经》故事。这些装饰不完全限于十字架的底座，架臂正面和中心也有同样的装饰，不过，它们交织缠绕，层次模糊不清。东面是亚当和夏娃，其下是该隐杀死亚伯，其上则是火炉中的三个孩子和狮穴中的丹尼尔。架臂上是祭献以撒和沙漠中的圣保罗和安东尼，最上端则是怀抱竖琴的诗人大卫，大卫旁边是手持神奇面包的耶稣，耶稣脚下是两条交错鱼纹，除大卫以外的所有场景，穆恩十字架上都有描绘。西面耶稣受难的场景紧挨着中部圆环，大约占两个场景的大小（与克隆马克诺斯南十字架一样），这一点就如人们所希望的那样，与穆恩十字架中部装饰完全不同，也与其他许多大十字架不同。



图 1-4-27. 米特郡凯尔(Kells)，圣・帕特里克和克伦巴（Columba）十字架，公元 9 世纪初，此十字架得名于底座上铭刻的经文 。

或许如凯尔、达罗和穆恩那样的科伦班总部，斯来戈郡卓姆克里夫（Drumcliff）的十字架在铭文分布、交错纹和动物纹饰方面与凯尔十字架大同小异，而且也可能属同一时期的作品。以上各处的十字架都表明科伦班教会在爱尔兰经文十字架的发展过程中起到了重要的作用。

凯尔其他现存的十字架对进一步研究大十字架起着至关重要的作用，这主要是因为他们综合了中、东、北部其他十字架的铭文特点。这些十字架代表了爱尔兰大十字架发展的高潮，它们同宗同源，因此研究某几个范例，以其代表所有大十字架。

中部和东部大十字架：莫纳斯德包伊斯（Monasterboice）和克隆马克诺斯

由于砂岩质地适于凿刻，这些地区的十字架比北部的十字架更禁得起风雨。

劳特（Louth）郡莫纳斯德包伊斯的莫达克（Muiredach）（图 1-4-28）十字

架可能就是最上乘的，从架臂底部和中心圆环处，我们很容易看出其易碎的特性，然而，这些部位保存得反而比其他暴露的地方都好，尽管经历了一千年的风霜雪雨，它们仍坚强地矗立在那里，大十字架或许曾经是色彩斑斓，其壮观景象远胜于今日。

莫达克十字架中部宽大，这有利于设计更宏大的人物场景，其东面刻画了许许多多轮廓清晰的人物，而同时又很好地避免了拥挤之感，展示了雕刻者高超的技艺。底座上的人物和动物场景受损严重。架臂底部是经文注释，在苹果树枝叶撑开的圆拱形下，夏娃手拿禁果，把它递给亚当，而就在他们身边，该隐杀死了无辜的亚伯。往上是戈利亚跪在右侧的大卫面前，旁边是扫罗和约翰逊。第三个场景是摩西击打岩石，其上是麦琪之爱，四个人物站像与约瑟夫和东方之王比起来更似无翼天使。十字架中部场景是审判中的耶稣，他手持权杖，权杖与埃及主神奥西里斯（Osiris）的权杖类似，耶稣的右侧，圣灵都面向他，伴之以竖琴师大卫，大卫的琴上立着一只鸟，可能是唱赞美诗的象征，耶稣左侧站立吹着潘神之笛的男人，他旁边手持三叉戟的恶灵，那恶魔正恶狠狠地看着上帝，耶稣脚下是末日审判中很有意思的场景，



图 1-4-28. 劳特郡莫纳斯德包伊斯的莫达克十字架东面，高 5.4 米，约 9 世纪中期。



图 1-4-29. 奥弗利郡克隆马克诺斯的墓碑，公元 9-10 世纪，高 1 米，碑文是为塔塔尔·怀特（Thuathal the Wright）祈祷。

大天使圣·米歇尔为人类灵魂称重，在他面前放着一个天平，圣·米歇尔已经把一个灵魂放到其中一个天平上，那灵魂下面，魔鬼正仰面躺着，尽管圣·米歇尔已着人将其死死按住，魔鬼还是企图借一支长杆之力逃脱审判。爱尔兰大十字架最全面地展示了审判情景。我们在十字架上面又一次见到了圣保罗和安东尼在沙漠相见的情形。十字架顶部有一小块顶板，毫无疑问，这是仿照当时普通爱尔兰教堂而设计的。十字架的另一面，耶稣受难情景占了中间一大部分，在耶稣受难和死亡的其他场景中，描画耶稣被捕的场面位于架臂底部，耶稣衣服上别着一枚胸针，其设计风格类似塔拉胸针。

十字架架臂底部的经文告诉我们，此十字架是由一位叫莫达克的人所立，古老的爱尔兰编年史也记录着名为莫达克的两位莫纳斯德包伊斯修道院院长，其中一位逝于公元 844 年，另一位逝于公元 921 年或公元 922 年。但就风格来讲，9 世纪的莫达克更有可能是立此十字架者，表现耶稣被捕的绳蔓装饰和架臂底部以高浮雕表现的动物与甘德士姆（Gandersheim）首饰盒的装饰风格极为相似，之前说过，甘德士姆首饰盒大约出现在 8 世纪后半期或公元 800 年左右，因此这些十字架不会晚于首饰盒。十字架上以经文为背景的两动物与《凯尔经》耶稣标识页的猫鼠很像，经比较，很容易让我们推断出此种动物纹饰的出现绝不会晚于公元 800 年。

克隆马克诺斯的经文十字架，有时也称作福兰（Flann）十字架（图 1-4-30），与莫达克十字架从工艺上很是相近，这表明这两件十字架肯定出于同一时代，尽管克隆马克诺斯架臂相比之下较为修长，每一场景内人物较少，但圆环下部的装饰看上去却与莫达克十字架极为相似。



图 1-4-30. 奥弗利郡克隆马克诺斯福兰十字架，约高 3 米，9 世纪中期。

19 世纪，派瑞发表了关于经文十字架的文章重新命名了十字架——科尔曼（Colman）和福兰，他解释说这两个名字分别指的是克隆马克诺斯的一位修道院院长和爱尔兰高王 10 世纪初，他们在克隆马克诺斯建了一座大教堂。大部分学派都已接受派瑞的观点，认为这个十字架是出现在 10 世纪初，而莫纳斯德包伊斯十字架属于逝

于公元 921 年的那位莫达克所立。

但是派瑞重新命名的这个名字是有问题的，因为铭文中只有最后两个字母可以看清，倒数第三个字母看上去像是“n”，所以派瑞命名的“Colman”也可能是“Ronan”，约公元 841~844 年，克隆马可诺斯有位叫作罗南“Ronan”的修道院院长去世，他与莫纳斯德包伊斯的莫达克该是同一时代的人。罗南做院长期间克隆马克诺斯还有另一位福兰：他是修道院副院长，大约公元 837 年，被人淹死在香农河。如派瑞所言，尽管没有足够的证据表明克隆马克诺斯的经文十字架可能不是 10 世纪初由修道院院长科尔曼和高王福兰所立，而是由修道院院长罗南于公元 837 年之后，为纪念被杀害的副院长福兰而立，这个时间与之前莫达克立莫纳斯德包伊斯十字架的时间相吻合。如果这个时间是对的，那么这些十字架与 9 世纪初的凯尔圣·帕特里克和科伦巴十字架相差只不过几十年，否则的话，就如派瑞所说，它们之间的间隔会是一个世纪之久了。这同样也表明，公元 830 年后维京人对爱尔兰教会开始猛烈攻击，也或许这就是大十字架时代结束的原因。

福兰十字架与众不同，因为架臂以圆环为中心向四个方向伸出，中心圆环是耶稣受难场景，耶稣像占中心的大部分。其他场景也来自耶稣受难和死亡，最下面是坟墓中的士兵，士兵们斜倚着矛，睡了，下面则是玛莎和玛丽，士兵睡觉的石板下面是用布裹住的耶稣的尸体，裹尸布上面刻有三个十字架浮雕，一只鸟进入他口中，似在呼吸，这表明复活就要开始。圆环下面显然是耶稣被捕的场面，再之下可能就是鞭笞场景，就风格来讲，克隆马克诺斯十字架与达罗十字架非常接近。



图 1-4-31. 泰隆郡阿博大十字架，约 9 世纪，高 6 米。

北部十字架群

另一重要的十字架群位于爱尔兰北部，人们使用质地稍软的砂岩，因此雕刻过程中容易损毁，只有泰隆郡多纳摩尔（Donaghmore）和阿博（Arboe）的十字架（图 1-4-31）历经风霜，把较为完整而清晰的外貌呈现在我们面前。这些十字架把《旧约》和《新约》分得一清二楚，不同风格的场景雕刻在

不同的面，亚当和夏娃、以撒的祭献和狮穴中的丹尼尔一般出现在两个十字架中的一个，而该隐和亚伯、火炉中的三个孩子只出现这个或那个上，不会同时出现在同一座十字架上。《新约》依旧重复着我们熟悉的场景，比如，麦琪之爱，而其他如卡纳的婚宴、进入耶路撒冷和耶稣施洗的场景这里也有，由此说明这些十字架与凯尔那些已被毁的市场十字架之间是有密切关联的。

拜罗（Barrow）十字架群

除去刚才已提到的十字架，现存的单个或者群落十字架主要存在于基尔戴尔和吉尔肯尼的村镇中，比如，拜罗山谷。拜罗十字架群位于我们刚刚提到的那两组十字架群中间。这里的十字架是由当地坚硬的花岗岩雕刻，因此构图和人物设计都有些僵硬。长方形场景的设计呆板，幸好中心场景是依架臂轮廓设计，打破了呆板的格局。比如，基尔戴尔郡卡斯尔德蒙特（Castledermot）北十字架中心是亚当和夏娃，苹果树枝叶恰好沿架臂边缘成为雕饰，不过，卡斯尔德蒙特地区的其他十字架（图1-4-32）以及其他地方的十字架都是把耶稣放在中心。



图1-4-32. 吉尔戴尔郡卡斯尔德蒙特北十字架，约9世纪，高3.12米。

西北部十字架和石板

爱尔兰西北部十字架和石板设计风格与主流发展相差很大，反而可追溯到源于苏格兰的某种独立推动力，包括刻有人像的小型石柱，比如，在弗曼纳（Fermanagh）郡吉拉迪斯（Killadeas）和邓尼戈郡卡多纳（Carndonagh）；高大直立的长方形石板，石板上雕饰人像和十字交叉的饰带，比如，在伊尼诗文半岛（Inishowen）的法安（Fahan）（图1-4-33）和卡多纳还有矗立于各处的十字架。



图1-4-33. 邓尼戈郡法安石板，约公元7-9世纪，高2.13米。

有的保存较为完整，有的则不然。法安石板上《我们的主》的铭文后有托乐多（Toledo）当局的签章，并加注了公元633年的日期，卡多纳和石板上交错纹饰带与7世纪的《达罗经》有着极为相似的渊源。唯一存有争议的一点是这两座石碑是否真的于7世纪初制造，尚不能确定它们确实属于这一地区的同种风格克隆卡（Clonca）十字架臂上的兽纹纹饰不会早于8世纪末期，其交错纹也可与卡多纳石板上教皇仪仗扇的金盏花媲美，它们大概出于同一时代。凯罗摩尔（Carrowmore）十字架上有耶稣受难场景，恰与瑞纳甘（Rinnagan）的十字架遥相呼应，但可能是源于公元800年左右，这个日期不会是大部分十字架出现的时间。令人称奇的是科克郡西部基尔纳如安（Kilnaruane）的一座十字架架臂与克隆卡十字架有异曲同工之妙，不过，另人倍感奇怪的是爱尔兰西南部没有整体完全装饰的十字架。

12世纪大十字架

10世纪初就不再制作有圣经场面的大十字架，约两个世纪之后，芒斯特（Munster）和考诺特（Connacht）就出现了风格完全不同的十字架，而之前，那里从未出现过什么十字架或者十字架石板之类的东西，原因不明：或许是我们又见到了久已失传的木十字架算是谜底吧。

12世纪十字架具有某种共同特征，最明显的是几乎所有的十字架都没有圣经故事的场景，取而代之的是一两个高浮雕人物雕像，这些人物象征耶稣或手持拐杖的修道院院长或主教，他们或者一个摞一个地站着，如克莱尔郡戴瑟特·欧迪（Dysert O’Dea）的十字架（图1-4-34）；或者一面一个，如蒂珀雷里郡喀什尔（Cashel）十字架，这两处的十字架都没有圆环，喀什尔十字架还有一个有趣的特征，即架臂由石头支撑，这似乎是源自之前木制十字架的设计。12世纪其他爱尔兰西部的十字架，如高威郡图艾姆（Tuam）十字架，上面雕有我们在罗马教堂中见过的，浅浅的交错纹和几何图案。阿兰群岛上有一类似灵厄里克（Ringerike）风格的十字架，这一风格我们在金属器时代见过。东部地区现存的，有



图1-4-34. 克莱尔郡戴瑟特·奥迪，大十字架正面，高3.85米。

年代可寻的两十字架之一现存放在格兰德罗（Glendalough）的凯文教堂，其上刻有瓮纹饰，瓮纹饰同样也属戴瑟特・欧迪十字架纹饰，是除几何纹和花纹外，层次稍微低些的风格。

建筑

早期木制教堂

如果我们现在拜访早期爱尔兰教堂，我们是见不到任何关于 6 世纪的遗迹，以巨石建造的教堂要晚很多。教堂或许是那个时期以及之后不久的、唯一现存的建筑特色。早期的教堂和住宅概是由木头或泥土建造，因此鲜有保留。宾奇教授认为 1000 年之后的爱尔兰古老的法律制度规定：那时的木制教堂为 4.6×3 米，教堂的屋顶大概由灯芯草或者鹅卵石盖成。不幸的是，甚至再仔细的挖掘也没能让我们更清楚地了解这些木制教堂的真面目。然而，就如我们下面要介绍的一样，早期的石头教堂大概保留了早期木制教堂的某些特征，因此，我们还是可以了解到它们外观上的一些特点。

关于消失的早期爱尔兰教堂，有一篇权威文章曾说：爱尔兰可以建造比爱尔兰法律所规定的尺寸更宏伟的建筑，这就是 7 世纪圣徒传记作家考奇图萨斯（Cogitosus）所记，两倍于基尔戴尔郡圣・布里吉德（St Brigid）教堂的建筑，考奇图萨斯说，他所记的教堂已替代了基督教早期的建筑。教堂极高，占地广，窗户数量多，且饰有壁画。以壁画和亚麻装饰的木屏风把教堂东面与其他地方分割开来，教堂正厅也由另一块屏风隔开，分为两个部分，这样男女修士各得其所。主教考莱德（Conled）和圣・布里吉德分别葬在祭坛两侧的石棺中，石棺饰以金银和精美玉石，因年代久远，石棺装饰画上的鎏金和其他材质的色泽已经显得斑驳老旧，上有鎏金镀银的花冠垂下。德里郡克隆和班纳格房屋状的石棺为我们保存了基尔戴尔圣陵原貌，而派瑞皇冠可能就是这些皇冠的前身。这些奢华的教堂虽非常高大，但似乎是由木材建造，不由得使人想起当今的东正教教堂。如果这些教堂及其内部装饰都可保存下来的话，该是爱尔兰艺术与建筑史上多么伟大的奇观啊！石棺外饰表明，保存下来的这一时期的金属器皿给我们勾勒了一幅有关其本质的、朦朦胧胧的图画。



图 1-4-35. 凯里郡斯凯利格·迈克尔僧侣们蜂房式的住所， 建于 12 世纪晚期。



图 1-4-36. 凯里郡斯凯利格·迈克尔小礼拜堂，建于 12 世纪晚期，长 4.25，宽 3 米。



图 1-4-37. 凯里郡外国人小礼拜堂，12 世纪或更早， 门侧面向内倾斜，与墙体夹角呼应，高 5.2 米

斯凯利格·迈克尔教堂和外国人礼拜堂

斯凯利格·迈克尔（Skelling Michael）教堂是现存的，石头建造的爱尔兰早期的教堂之一，给我们展示了基督教早期教堂的概貌。在凯里以西的大西洋中，有一座海拔 180 米的大斯凯利格岛，岛上建有一座祭献守护神圣·迈克尔的教堂，教堂内有保留完好的僧侣住宅（图 1-4-35），住宅由梁托支撑，这与三千年前的纽格兰奇墓建造方法雷同，并在纽格兰奇地区沿用至今。这些简陋的住房是僧侣们终其一生的住所，也是现存的几处爱尔兰基督教早期民用建筑，两处石头礼拜堂的建筑风格完全一样，一个位于僧侣住宅下面，另一处则稍远一些。小礼拜堂（图 1-4-36）地面占地为长方形，上半部为拱形，是爱尔兰西部的典型建筑样式。小礼拜堂只有一扇小窗和低矮的门，门上还有一横向小窗。

据考证，斯凯利格·迈克尔于 823 年到 1044 年期间有人居住，至于僧侣们蜂窝式的住宅却无据可靠，大概是在 12 世纪左右。小礼拜堂开始投入使用的年代无须考察，因为凯里郡其他地方发掘的小礼拜堂已经明确了年代，而之前提到的刻有十字架的石板说明小礼拜堂建造之前，人们是在空地上的石板前祷告。

爱尔兰西海岸还保留着斯凯利格小礼拜堂的改进款式，如外国人礼拜堂（图 1-4-37），同样也在凯里郡，礼拜堂的墙体慢慢向内斜，使得它从外面看起来像是一条倒扣的船，所用石头都是经过精心挑选，而不是如斯凯利格·迈克尔的用材

那样随意，因此防止了因拱形的设计会导致房屋向内倒塌的危险，这所小礼拜堂的建造日期至今还有争论，但是最晚也该是 11 世纪或者 12 世纪。

使用梁托成为爱尔兰西部和西南部教堂建筑所特有的风格，有意思的是它们的分布与刻有十字架的石板和石柱有关。而此地至今仍以爱尔兰语为母语，这说明爱尔兰传统文化在这里得以完好保存，不过，也使这些建筑和石柱的断代变得更加困难。作为一个拥有很多古迹的省份，此处教堂建筑群似乎不能促进其他地区普通的、高墙环绕的石头教堂的发展。

最早的石头教堂

有据可考的爱尔兰石头教堂可追溯到 788 年，9 世纪时在基督教盛行区散布着大大小小的石头教堂，比如，阿玛和凯尔。仅仅在 10 世纪，我们已开始听说一些不重要的地区也都有了古老的爱尔兰教会的历史，这说明一些现存的石头教堂出现的时间早于或者大约在 900 年左右。

我们能见到的现存最早的教堂是克莱尔郡图阿格莱尼（Tuamgraney），这座教堂大约兴建于 964 年。我们在教堂西侧发现了早期石头教堂遗迹，就如我们在高威郡康内马拉（Connemara）近海圣·迈克达拉（St Macdara）岛的教堂（图 1-4-38）里发现的一样。这些长方形教堂占地不大，一般不超过 6×4 米，长宽比例为 1.5：1，这不由得使人想起上面提到过的爱尔兰建筑的旧法规。门楣平整坚固，门侧慢慢向上收拢，用于造门的石头都经过精心挑选打磨。南北侧墙体一般为大且不规则的石头，自下至上石头的尺寸也由大变小。早期教堂最显著的一个特点为木制壁角柱，四角突出，可谓檐崖高啄，勾心斗角。圣·迈克达拉甚至还有仿制的石头壁角柱。



图 1-4-38. 高威郡圣·迈克达拉（St Macdara）岛上的教堂，约建于公元 12 世纪晚期，长 6.55 米。

这个超级小的教堂似乎是早期木制教堂的翻版，石头屋顶的其他部分似乎是仿照长方形木板，或者类似莫达克十字架木顶板，或者凯尔经中程式化的寺院屋顶。不过，此种模仿却走得太远，个别石屋屋顶过大，与原来的木屋顶没有任何相似之

处。如我们在爱尔兰西北部所见到的一样，在突出的石板上雕刻。如果那小巧的、罗马风格的石头叶尖饰是建造教堂时放在山墙顶上的，那么这教堂可能建于 12 世纪晚期。如果教堂是仿照早期木制教堂修建，那么我们就此可了解早期木制教堂的概貌，并且也因此了解一直到 12 世纪前，甚至可到 13 世纪早期，爱尔兰西部罗马时代的建筑艺术。

此时的欧洲大陆把此种简单的长方形建筑风格用于梅罗文加式教堂，也可能是中欧和西北欧中部前加洛林王朝木制教堂。考古发掘已经展现了那时的欧洲大陆教堂的基本样貌，紧挨着教堂正厅的是较为狭窄的高坛，有可能早期爱尔兰一些石头教堂都有一个正厅和高坛，是有着正厅和高坛的、古老木制教堂的完美翻版。

如果不是教堂内饰有壁画，前罗马式教堂一般鲜为雕饰，不过，壁画已不复存在，就如基尔戴尔郡圣・布里吉德教堂那样。有些教堂很可能是里里外外粉刷过，只少数教堂以雕塑装饰，有的在门廊上用低浮雕十字架装饰，如西米特郡福奥（Fore，图 1-4-39），或者嵌入门楣如威克洛郡格兰德罗（Glendalough）的圣・玛丽教堂。这一时期建筑上似乎没有人物雕像，一个有可能且令人惊奇的例子来自弗曼纳郡怀



图 1-4-39. 西米特郡弗奥的圣・非琴（St Feichin）教堂门口。

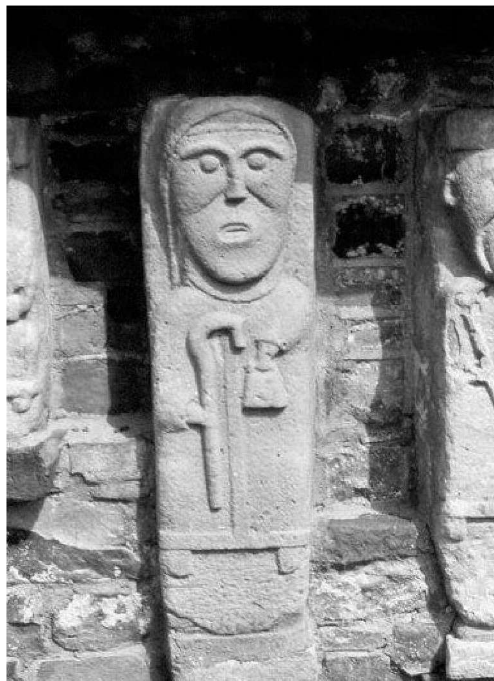


图 1-4-40. 弗曼纳郡怀特岛武士石像，约公元 9 世纪，高 75.5 厘米（不算底座），现藏于贝尔法斯特厄尔斯特博物馆。

特岛，那里教堂的墙上发现了 7 座人物雕塑，其时间可追溯到 1200 年，即同一地点的早期教堂。人像一般都是矮胖矮胖的，长着张大大的脸，一个手持权杖和钟（图 1-4-40），一个手拿盾和剑，一个握住两个小动物的脖颈，这场面不由得人想起苏格兰罗西·普瑞奥瑞（Rossie Priory）的皮科特石板，武士胸上别着公元 900 年后绝迹的类环状胸针，在莫纳斯德包伊斯的莫达克十字架上出现过这种纹饰，表明这些人物雕像该不晚于 9 世纪后半期，我们不明白为什么这些雕像被放置在像圣·迈克达拉这么小的教堂中，当然，它们可能根本不属于这个教堂，或者它们已成为祭坛或讲坛的一部分，无论如何，它们都证明某种纪念碑式雕像的存在与爱尔兰前罗马式石制建筑物有些关联。

圆塔

早期基督教时期，最典型的当属那不同凡响的圆塔和大十字架，尽管目前只有 12 座尚完好无损，但是我们知道大约曾有 100 多座，它们细高细高的，越往上越细，有的甚至高达 30 米，塔顶为圆锥形，塔内有多层，每层以木制楼梯或者梯子相连，顶层一般在东西南北四个方向设有四个窗户。除了克莱尔郡斯格特瑞（Scattery）岛以外，其他所有圆塔上的门大都位于地上二三米的地方，这表明圆塔在危机时刻用作碉堡，入口之高是防止掠夺者闯入，掠夺者可能是当地爱尔兰人，也可能是维京人。但是那时候的爱尔兰人给了这圆塔一个非常得体的名字“钟楼”，这说明在建造者心中，圆塔的主要作用是钟楼。与圆塔建筑相关的、最早的习俗可追溯到 10 世纪，但是基尔戴尔郡、立诗郡提摩（Timahoe）和弗曼纳郡德文岛的罗马式圆塔的建造一直到 12 世纪，它们肯定熟悉爱尔兰早期建造者们的建筑能力和水平，与高高的圆塔相比，无论为什么爱尔兰人把教堂建造得多么小，绝不是因为他们没有能力建造高楼。这些塔是爱尔兰在世界建筑史上最不同寻常的一笔，虽然它们不是世界独一无二的，人们在苏格兰也曾发现过几座，它们很像是模仿爱尔兰圆塔而建。9 世纪意大利北部也有类似的塔楼，很可



图 1-4-41. 威克洛郡格兰德罗，圆塔，约建造于公元 11 世纪。

能是由爱尔兰流传过去的，而且圣·高尔很有可能就是中继站，因为9世纪初在那里曾修建过两座这样的塔楼。

罗马式建筑

如上所述，12世纪晚期建造的、简单的箱式爱尔兰石头教堂可能是公元800年梅罗文加王朝时期，广泛流传于阿尔卑斯山以北教堂建筑风格。直到12世纪，爱尔兰一直保留6世纪教堂建筑的传统，8世纪末以来，加洛林王朝慢慢开始建造宏伟壮观的长方形大楼，不过，到12世纪中期，这一风格才得以发展。这些源于罗马风格的长方形大楼的特点为教堂正厅两侧为低矮的过道，东侧为半圆形后殿，有时十字型教堂呈十字架状，到11世纪初，大陆上的港口、首都和其他教堂开始以怪诞、精彩但不神秘的雕刻装饰，人们称之为罗马风格，因为这一风格与模仿罗马建筑的圆顶教堂相似。罗马建筑和装饰的时尚在欧洲大陆许多领域很快流行起来，诺曼人把它带到英国，并很快在那里生根发芽，一般以波浪纹或“之”字纹为主。11世纪末，英国已经大量修建罗马风格的大教堂，其中以杜伦大教堂最为壮观宏伟。

但保守的爱尔兰人到1140年左右，即阿玛郡圣·玛拉其（St Malachy）宗教大改革之前，才在党郡班戈（Bangor）建造了第一座长方形大教堂。不幸的是，这座教堂并没有保存下来，让我们了解其建筑风格或者概貌。1142年，在圣·玛拉其的启发下，位于麦丽方特（Mellifont）的爱尔兰第一个基金会是众多爱尔兰西多会教会中第一个采用长方形大会堂建筑模式的。尽管西多会建筑让爱尔兰赶上欧洲大陆建筑水平，但是几乎12世纪以来修建在教会旧址的所有教堂都保留着早期石头教堂简单的设计，即正厅和高坛。

建在爱尔兰教堂旧址的12世纪教堂与早期爱尔兰石头教堂完全不同，不仅是因为它们稍微长些的缘故，而且还是因为它们都以罗马风格装饰。最常见的装饰主题是“V”形纹，此纹饰于诺曼入侵之前早已在爱尔兰广泛使用了，这说明爱尔兰石匠和建筑师正准备学习英国的建筑装饰风格。由于爱尔兰教堂没有如罗马教堂那样，用拱廊分隔正厅和过道，爱尔兰教堂并没有完全展现罗马风格，当时的装饰仅限于门廊和高坛，偶尔会涉及到窗户，并且，爱尔兰工匠确实以各种方法展现他们非凡的技艺，他们用丰富的雕刻修饰门廊，如，高威郡克隆福特（Clonfert）大教堂门廊就是一件登峰造极的作品，因为门廊处无一隅空闲。

当我们发现 12 世纪的普通爱尔兰罗马教堂门口和拱廊只是一个几乎被完全装饰的盒子状架构时，我们则更加惊奇地发现，从现存的遗迹看，整个教堂布局——地面、屋顶和装饰部分，完全不同于其他教堂。这就是蒂珀雷里郡喀什尔的考马克小教堂，这所教堂是为了纪念考马克于 1127 年到 1134 年期间重新为德斯蒙德（Desmond）或南芒斯特（Munster）王修建。此前，早已是考马克朋友的圣·玛拉其和他同住在沃特福德郡利斯莫尔（Lismore），他们曾一同拜访过当时已卸任的喀什尔主教马勒古（Malchus）。马勒古是爱尔兰 12 世纪宗教改革的领袖，在成为卡舍尔主教之前他是温彻斯特(Winchester)的一名僧侣,1096 年,他被坎特伯雷的圣·安塞姆尊为沃特福德主教。马勒古很有可能是仿照英国 11 世纪末的建筑风格修建的利斯莫尔教堂，现在利斯莫尔大教堂仍保留着罗马教堂的一些残垣断瓦，它们很有可能是 1135 年马勒古去世前就已矗立在那里的。这些就是有关科马克小教堂的建筑史，因为它与这一时期英国罗马教堂的许多特点都不一致，比如，“V”字型纹和屋檐下的架臂，架臂顶部的纹饰，1107 年后建造的温彻斯特大教堂南部十字翼部设计与英国罗马式教堂倒有些相似。

考马克小教堂有三个门，都不在西侧，但那里却是大部分爱尔兰教堂设置大门的地方。塔楼北门现在已被封住了，其他两个与众不同，设有拱楣，而北面门楣刻有半人半马的神正箭射狮子。北门上面还有一个带有蔷薇花饰和“V”字形纹的三角形遮阳罩，此纹饰看起来很像是木制。在教堂的十字形翼部，有一大一小两个高大的方塔楼，塔楼以外墙的束带层为界，分为 8 层，南部外墙有四层束带，下面三层饰有假拱廊，第四层由带圆齿柱头的壁柱分为几个正方形。小教堂屋顶由石头砌成，尖尖的屋顶覆盖在筒拱之上。

正厅内的筒拱由不到墙一半高度的矮柱支撑，以此类推，这些矮柱由假拱廊支撑。正厅内墙也修建了一排假拱廊，高坛屋顶为扇形肋穹顶，这也是爱尔兰最早展示哥特式教堂特点的地方，而英国杜伦大教堂到 1093 年才开发利用这一技巧。哥特式尖顶拱最早出现在爱尔兰早期罗马风格的建筑上，有意思的是哥特式尖顶拱展示了爱尔兰罗马风格后期和考马克小教堂风格的应用。正厅壁画是现存最早的中世纪爱尔兰壁画，偏离中心的正厅穹顶饰以丰富的“V”字形纹饰和许多独立的人面纹，上面呈半圆形分布，下面依拱形线排开。如上所述，其他人面纹刻在檐下的架臂上。

值得一提的另一个特点是：顺西侧院墙，摆放着一具雕刻精美的石棺，石棺

停放之处虽已不是在原来的位置，也已破损，但以假浮雕方式雕刻的、交错的兽纹却看得一清二楚。可称得上是爱尔兰石雕中精美绝伦的作品，里面或许盛放着逝于1138年的教堂创始人的遗骸，这个日期比较符合此风格流行的时期。

考马克小教堂是我们现在所推崇的、唯一的罗马式爱尔兰教堂。众所周知，如果用英国和欧洲大陆现代大教堂的标准来衡量，爱尔兰教堂可说是他们的缩影，但是如果把爱尔兰教堂与其前身和爱尔兰罗马式建筑相比，其里程碑式的意义是显而易见的。在平面设计、装饰，以及方塔这三个方面，它算得上是爱尔兰无与伦比的小教堂，建造之初的油漆墙面和壁画装饰定令人肃然起敬，给人气势宏伟之感！

它算不上典型的爱尔兰教堂，因为有很多特征来自异域。我们常把它的双塔与巴伐利亚瑞詹斯博格（Regensburg）的圣·雅各（St Jakob）的第一座教堂相比，圣·雅各教堂建于1120年后，教会的僧侣们到爱尔兰募集建筑资金时，舶来了修建卡舍尔教堂的方法。英国也有与北侧门廊几乎相同的耳室，如上所述，许多装饰特点完全来自同一时代的英国。

考马克教堂的多元素混搭风格很难让石匠们立时完全理解，尽管它可能是保留下来的、最早的爱尔兰罗马式教堂，但它仍是那个时代蜚声海内外的建筑作品，其他爱尔兰教堂都从中学得些许皮毛。虽然我们不能为许多教堂的石头屋顶明确断代，但是绝对不会早于12世纪，比如，格兰德罗的“圣凯文的厨房”就是小圆塔嵌入屋顶的范例，另一个是离卡舍尔较近的基拉卢（Killaloe）圣·弗拉纳（St. Flannan）祈祷室，假拱廊的设计完全是仿照丁格尔半岛一端吉尔莫克达（Kilmalkedar）的教堂，蒂珀雷里郡罗斯克雷（Roscrea）和凯里郡阿德弗特（Ardfert）教堂的正面都仿照考马克小教堂而建，尽管后者的网状石墙与法国西部教堂有千丝万缕的关系，但也同其他爱尔兰教堂一样，也使用单独柱头。虽然其中一个兽首纹镶嵌在包金模具的设计与孔十字架底部相似，但是戴瑟特·欧迪（Dysert O’Dea）可能是仿照法国西部教堂样式修造。爱尔兰罗马式装饰中常有动物纹饰，比如，克隆马可诺斯的女修道院门廊，其建筑年代可能是1180年，是典型的非西多会修士们的爱尔兰罗马式教堂。

从爱尔兰罗马风格装饰来看，石匠们不只是盲目照搬诺曼风格，诺曼风格给了他们创造“V”形纹饰的灵感，克隆马可诺斯女修道院门廊和正厅的雕饰展示了他们精湛的技艺。至此，从中部地区其他罗马式教堂中，我们了解到爱尔兰罗马式教

堂的许多其他特点。爱尔兰建筑元素在房屋雕饰方面开始有了用武之地，比如，叶状纹、回纹和交错纹饰，这些花纹都与现代金属器皿有着千丝万缕的联系。另一与金属器皿有关的特色，就是带有斯堪的纳维亚兽纹的瓮，在立诗（Laois）郡基乐欣（Killeshin）和凯文郡吉尔默（Kilmore）也有此种纹饰。再者，人首和兽首的胡须与头发交互缠绕的纹饰，比如，奥弗利郡拉安（Rahan）的戴瑟特·欧迪和基尔戴尔郡基尔提尔（Kilteel）。基尔提尔教堂也乐于用人物雕像装饰高坛拱架。在沃特福德郡阿德摩尔（Ardmore）大教堂西侧山墙拱廊上，绘有许多与大十字架一样的宗教场景，虽我们不能确定这些拱廊是不是建于1200年的大教堂原建筑，那时流行的垂饰为牛头或是龙头，比如，克隆马可诺斯女修道院的门廊装饰，克莱尔郡基拉卢（Killaloe）大教堂西北面门廊精美的龙头垂饰，高坛拱廊的最隐密处也绘有龙头垂饰。在考诺特地区，直到13世纪的前25年，龙头垂饰一直颇受爱尔兰人喜爱，你可以在圆形窗楣两侧见到，比如，梅欧郡巴林塔伯寺窗户装饰。

建于诺曼入侵爱尔兰后1169年的高威郡克隆福特大教堂门廊体现了综合性特点，虽然它的建造没有任何受罗马人影响的痕迹，却显示了爱尔兰罗马风格装饰的顶峰：装饰五彩斑斓，确实可称得上“巴洛克”风格，几乎整个建筑表面装饰得无一疏漏，这表明凯尔特艺术家们对空白的恐惧。15世纪时，门廊最隐秘处的特征不能掩盖这样一件事实，即门口保留着前罗马风格的斜柱，柱子上饰有罗马式波浪纹的各种爱尔兰变体，它们或者是时尚的古典风格，或者依循瓮面纹饰和爱尔兰交错纹章法，这些卷曲的线条构成了拱廊的外部纹饰。拱廊的其他纹饰以叶状纹和张开血盆大口的曲线兽纹（戴瑟特欧迪和克隆马克诺斯门廊处也有此兽纹）为主。门廊尽头是尖尖的山墙，这一源自考马克小教堂的特征也是其他爱尔兰教堂的特点，即拱廊上面恰又是一个假拱廊，假拱下为单一柱头，柱头上为三角形，并以叶纹或在正中以人面纹装饰，这正是爱尔兰罗马风格雕刻家们曾使用人物雕像的证据。

新教会建筑风格的产生

在建造上述罗马式教堂的过程中，发生了一件对爱尔兰寺院影响颇深的事件，那就是16世纪爱尔兰历史上迫害宗教的史实。由此，导致了欧洲大陆各宗教教派进入爱尔兰，并且这些新宗教教派很快超越了爱尔兰旧有的宗教教派，他们当中势力较大的是西多会，此外，还有奥古斯都教派、本笃会和后来的多米尼加会和圣方

济各会。一些旧寺院因采用奥古斯丁教派风格而换得新颜，阿玛的圣·马拉其曾于1142年邀请西多会修女来爱尔兰麦丽方特创建第一个教会，但是那里的第一座教堂没有留下任何遗迹，据说，这座教堂以罗马风格修建，是威克洛郡巴尔廷格拉斯（Baltinglass）的分支，同时在吉尔肯尼郡哲珀因特、罗思考门郡博因乐（Boyle）、利默里克郡蒙娜斯特纳（Monasteranenagh）都修建了首座教堂，借此，我们可以更好地研究西多会修士们引进的这一新建筑风格。这些建于20世纪下叶的教堂呈现出后罗马风格或者转换风格，即高高的尖顶，这都是此风格的爱尔兰教堂最好的范例。从布局到风格，这些教堂都与之前的爱尔兰教堂绝然不同，不过，可能刚才提到的建于1140年的班戈的圣·马拉其教堂是个例外。教堂的建筑风格包括十字架、巨大拱形高坛，由拱廊分割且含侧廊的长方形廊柱大厅。支撑这些拱廊的是坚固结实的廊柱，廊柱上装饰几何图案和叶状纹。

一般说来，教堂南面聚集着来自爱尔兰内地的僧侣们，他们在一个正方形或者长方形的回廊中厅诵经，中厅东侧是牧师会礼堂，礼堂的门廊装饰奢华，僧侣们就是经过这个门廊到此集中的。中厅南侧是厨房和餐厅，西侧有地窖，地窖之上是僧侣住处，住处前的台阶可直接通往僧侣们晚祷的正厅。回廊中厅周围是拱廊，其与麦丽方特1200年修建的拱廊大同小异，拱廊旁边是爱尔兰仅存的洗礼盆。其由外向内全包围的布局逐步形成了一个可以自给自足的建筑群和生活区，与早期爱尔兰教堂单薄的身影相比，早期教堂就显得如此突兀，没有规划。

第五章 诺曼和晚中世纪盖尔时期的爱尔兰（1170 年~1600 年）

自 12 世纪以来，有两件事彻底改变了整个爱尔兰建筑史，即新教堂建筑风格的产生和 1169~1170 年来自英格兰和威尔士的诺曼人入侵。世纪末，诺曼人占领了这个国家的大部分地区，并开始大兴土木，热衷哥特式风格。1235 年，诺曼人的统治已经西达考诺特，因此只有很小的一部分土地留给了盖尔人，即西北、都柏林和威克洛山区。13 世纪下叶和 14 世纪上叶，当地爱尔兰人开始反抗，并成功地把诺曼人赶出克莱尔郡，克莱尔郡是诺曼人在 1250 年左右占领的地区。持续的战乱意味着没有金钱和时间进行艺术创作和建筑发展。

1315~1318 年，布鲁斯入侵几乎毁灭了整个国家，1348~1350 年的黑死病给诺曼人聚集区带来灾难性的破坏，但是当地盖尔人却有幸逃过此劫。此举导致盖尔文化在某种程度上的复苏，尤其是文学复苏发生在 14 世纪下半叶。15 世纪盖尔文化继续繁荣，而同时它经历了盎格鲁－诺曼家族的兴起，比如，杰拉尔丁家族，爱尔兰东部和东南部是英国人的聚居区，而盖尔地区在爱尔兰西部和北部。在爱尔兰人获取独立的斗争过程中，就如古语说的那样，这些盎格鲁－诺曼人“成为比爱尔兰人还地道的爱尔兰人”，他们修建了大批建筑物，创作了许多雕塑作品，直到 1153 年，亨利八世开始严厉限制他们的权利才罢手。15 世纪和 16 世纪初，爱尔兰人聚居区也进行大规模的、狂热的土木工程，即建造大量的寺院，比如，弗兰肯斯坦，且改变了现有建筑风格。国内许多教区也焕然一新，不过这个时期小教堂仍继续存在。

亨利八世和伊丽莎白一世统治期间都极力压制教会，再加上因没收英格兰和苏格兰移民的土地，16 世纪下叶，爱尔兰境内脱离英国王权统治和宗教迫害的斗争愈演愈烈，导致小城堡或塔楼的大量出现，尤其是在盖尔地区，但是这也使得境内建筑水平和建筑艺术水平逐渐下降。17 世纪前十年，皇家军队迫使爱尔兰人臣服或者远遁他乡，1606 年，废止爱尔兰人习惯了一千年左右的布里恩法律，这意味着盖尔爱尔兰的政治挫败和盖尔社会制度及文明的逐渐衰落。

建筑

诺曼人的宗教建筑，都柏林大教堂

诺曼人的入侵为爱尔兰建筑风格带来了相当大的改变，自然，他们也带来了自己故乡的建筑风格，尤其是威尔士和西英格兰，由于是诺曼人主持修建，教堂才呈现出有尖顶的哥特式风格。尽管各种建筑有着自己独特的爱尔兰韵味，比如，15 世纪圣方济会教堂，但是自 12 到 16 世纪，大部分爱尔兰盖尔地区的建筑还是受到英国建筑风格的影响，并反映了同时代英国建筑的特色。

爱尔兰境内现存的大多数大教堂都由诺曼人修建，一些教堂如吉尔肯尼和利斯莫尔，甚至完全替代了晚一个世纪的罗马式小教堂。大批高大宏伟的新建筑的兴建无疑是社会地位的象征，也是适应不断膨胀的诺曼城镇人口，尤其在都柏林，一座座新建筑拔地而起，即基督教堂（图 1-5-1）和圣·帕特里克教堂（图 1-5-2），



图 1-5-1. 都柏林基督教大教堂正厅北面，建于 13 世纪初，19 世纪重修。

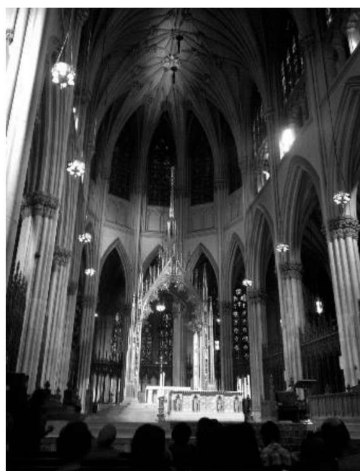


图 1-5-2. 都柏林圣·帕特里克大教堂西侧，公元 1220~54 年建，公元 19 世纪重修。

它们称得上最好的爱尔兰哥特式建筑，如果在英国，会被称为“早期英国建筑”。

基督教大教堂始建于 1172 年，那年亨利二世把政权移交给布里斯托人殖民，可能就爱尔兰整个国家而言，最不寻常的事情是 12 世纪末唱经楼的地下室建有通往三个小礼拜室的回廊，唱经室楼上的布局也是如此，尽管在英格兰和欧洲大陆也有过类似的布局，这是爱尔兰教堂所独有的设计。现在变化很大的唱经楼和保存完好的教堂十字形翼部竣工于世纪末风格转换的年代，有饰以粗大或下凹波浪纹的拱廊和带有人物纹或兽纹的柱头。雕刻这些纹饰的石匠可能来自英格兰西部，因为他们会用鱼卵石作建材。

教堂正厅的一些部分（比如北墙楼上和拱廊的拱形处）没受到 1872~1878 年重建的影响，属 13 世纪上半叶早期哥特式建筑。柱子由八根梁与中心一根细长的杆相连，此杆直通穹顶。拱廊上的束带层与上面三拱式拱廊和天窗在同一平面构成了完美的对照。教堂正厅正面比沃斯特郡（Worcestershire）珀硕寺（Pershore Abbey）更先进、更高雅，饰有鬼脸的柱头显然是出自英格兰西部石匠之手。

基督教堂丰富的细节装饰概因建筑者们想超越同时期修建的另一座大教堂——圣・帕特里克大教堂。100 米的高度使得圣・帕特里克大教堂成为爱尔兰最高的主教大教堂,也是唯一一座在高度上可与英国教堂媲美的。1220~1254 年间建造过程中，圣・帕特里克大教堂曾与基督教堂竞争，19 世纪维多利亚复兴时期他们又进行了竞争，如基督教堂一样，它的建筑设计也是“十”字形。尽管它缺乏竞争对手对细部的雕琢，且对三拱式拱廊和天窗的分类较为模糊，但是它以宽阔的空间和设计的统一性完胜基督教堂，并在很多方面是对爱尔兰海那边的英国建筑最好的回应。

过渡时期的建筑：“西部风格”

在诺曼人修建基督教大教堂前期建筑的时候，道纳尔・毛・奥布列恩正在他的托蒙德（Thomond）王国建造大批宗教基地。他主持建造的最重要的建筑是过渡时期在他故乡利默里克建造的圣玛丽大教堂。教堂十字形布局和简朴的装饰风格可能是受他所支持的西多会影响。他可能也参与过修建克莱尔郡基拉卢教堂，他的家族和考诺特之王——奥柯诺家族为北芒斯特省和考诺特省承担起建造后罗马风格或过渡风格的任务，也经历了与哥特式竞争的前前后后，这一斗争一直延续到 13 世纪中叶。

西部建筑风格的源头可追溯到罗思考门郡博因乐的西多会寺院，内殿与高坛建造于 1161 年，13 世纪时又加了三个狭长窗户。在修建了一个低拱后，其整体设计朝向一个更为宏伟的方向发展，正如我们在十字交叉处见到的高拱一样，高拱之上塔楼凌空而起（与其说它是出于结构上的折中办法，不如说是一座钟塔）。主体建筑建成后，开始修建教堂正厅南侧，其独有的特色是在圆柱状窗的间壁处建造圆形尖拱。在风格上还有两处改变：一是正厅北侧，二是西侧尽头，这种改变完成于 1218 年教堂被用于祝圣之前。柱顶装饰有人物纹，这说明人们不再关注西多会教堂简朴的装饰风格。

与梅欧郡巴林塔伯（Ballintubber）内殿一样，博因乐寺院正厅西面的柱头上也有卷叶形纹饰和鸡形龙纹，此柱头是 1216 年教堂主体建造不久之后才扩建的。奥古斯丁教堂的整个布局和细节设计也深受西多会教堂的影响，而教堂近期的修复给我们展开了一幅典型的西爱尔兰 13 世纪寺院的画图。曾在博因乐和巴林塔伯工作过的雕塑家也为克隆福特大教堂的建造做出过贡献，他们用装饰线环绕高坛上三个狭长的窗户，给人一种整体感。西爱尔兰早期教堂也具有这一特征，所以说此处理方法可能早已存在。

12 世纪末和 13 世纪初，许多西部建筑物中的石雕工艺水平相当高，石块被非常完美地镶嵌在一处。这一点从克莱尔郡布林（Burren）北端考卡姆罗（Corcomroe）的西多会寺院和高威郡朗·考瑞伯（Lough Corrib）的安娜顿（Annaghdown，图 1-5-3）可略见一斑。1200 年左右，漂亮东厢窗表明罗马风格在爱尔兰西部的延续，即以三角形纹饰填满无止无休的叶状纹饰，叶状纹饰以典型的爱尔兰罗马式浅浮雕雕出，终点是怪异的龙头。

这些西部教堂的建筑特征，比如，精致的波浪纹，它说明虽然此工艺不是出现在诺曼人统治地区，但已体现了英格兰西部的影响。爱尔兰东部的建筑，如拥有精美波浪纹饰的基督教堂，在建筑细节上兼具英格兰西部和爱尔兰西部特色，比如，波浪纹或环绕三个狭长窗户的装饰线。

奥古斯丁教会的另一座教堂——梅欧（Mayo）郡的孔（Cong，图 1-5-4）具有爱尔兰西部建筑风格最值得称道的一些特征，叶纹饰受古典叶形纹的启发逐渐演变成波浪纹。孔的门廊是那些延续爱尔兰西部后罗马式和过渡风格的雕塑师们的作品，虽此风格在境内其他地区已被废弃。可能由于 1128 年，奥柯诺把工匠驱逐出去的



图 1-5-3. 高威郡安娜当大教堂东侧窗旁侧柱细节，公元 1200 年。



图 1-5-4. 梅欧郡孔寺院门口的柱头，1225 年。

缘故，雕刻工艺暂时停滞不前。虽然如此，这一工艺在高威郡图艾姆（Tuam）和阿特瑞（Athenry）仍旧继续。

都柏林地区外的主要哥特式早期建筑

诺曼人开始大兴土木时，都柏林之外的很多地区深受影响，即在西多会教堂的哥特式运用方面和大教堂的布局和风格方面，甚至在非诺曼人统治地区皆是如此。西多会在党郡的两座建筑，即分别建于 1187 和 1193 年的因池（Inch）和格瑞（Grey）寺院，他们的筹建人是东厄尔斯特的征服者，约翰・德・考希（John de Courcy），这两座建筑是受英格兰北部建筑风格的影响，在爱尔兰建造的第一个纯哥特式教堂。

13 世纪，在首都之外的地区兴建的大教堂就是哥特式早期建筑有趣的范例。尽管其本身颇具吸引力，但是与都柏林的两座大教堂比，它们在装饰的繁杂性和层次的清晰度方面稍稍逊色。最精美的、保留得最纯正的 13 世纪教堂当属吉尔肯尼郡圣・堪尼斯（St. Canice）大教堂（图 1-5-5），这座教堂耗时几十年，13 世纪末终于竣工。其整体布局为长方形，带有一个小型十字形翼部，且唱经室两侧各有一个小教堂。正厅正面是宽阔的尖拱，其两侧各有一个小窗，光线可经那些高而狭长的唱经楼窗户中投射进来，营造出早期爱尔兰哥特式建筑庄严和肃穆之气氛。相



图 1-5-5 基尔肯尼郡圣·堪尼斯大教堂，公元13 世纪下叶。

比都柏林那些大教堂，这座大教堂的设计确实逊色些，但是与它们不同的是这座教堂用的是木制楼顶，这在那个时期的爱尔兰教堂中是极为普遍的。内部装饰采用的是“犬牙”状装饰，然而，西侧和北侧门廊却令人联想起英国风格。人们还在汤姆斯顿（Thomastown）和高然（Gowran）建造了同一风格的小型教堂。

尽管这些高大建筑的大部分是由诺曼人出资承建的，但是卡舍尔大教堂却是由三位生活在 1224 年到 1289 年期间的爱尔兰高级教士负责筹建的。其唱经楼比教堂正厅长，可能由于原计划是修建一座更长的教堂正厅，遗憾的是由于资金短缺，后来把正厅的长度缩减了。唱经楼采光是靠墙上高而狭窄的窗户，由于是拱脊，北侧墙上的窗户形状有些怪异，十字形翼部中间的狭长窗户上有四叶饰，这是那个时期最常见的特征，柱头装饰为头形纹和叶纹。尽管爱尔兰人能够支配的资金数额很少，爱尔兰人管辖的教区无疑是想赶上英国主教控制的教区，事实上却造成凯里郡阿德弗特大教堂设计简单、装饰朴素，致使其附近的圣方济会教堂成为其模仿的范例。

13、14 世纪教区教堂

与众不同的是爱尔兰中世纪教区的教堂非常小，较之同时期教堂相比，显得异常朴素，没有什么装饰。只有较少的几个教区教堂稍大些，而且这些大教堂都建在诺曼人城镇。最重要的教堂为：外克斯福德郡纽罗斯（New Ross）的圣玛丽教堂，科克郡约尔（Youghal）的圣玛丽教堂和金塞尔（Kinsale）的圣·玛尔图斯（St Multose）教堂。他们一般都是十字形设计，且有着精美、狭长的窗户。

13、14 世纪的修道院

13 世纪时，西多会仍不停建造修道院，尽管保留了典型的西多会修道院简朴的风格，但是却慢慢地与时俱进，与当时的爱尔兰大教堂风格逐渐接近。吉尔肯尼

郡格瑞那马纳（Graiguenamanagh）应该是设计最美丽的一座修道院，虽已年久失修，破败不堪，且回廊大部分已被现代建筑完全覆盖。其他在风格上显得更为庄严肃穆的是外克斯福德郡党布罗迪（Dunbrody）和提特恩·米纳（Tintern Minor），不幸的是，后者因修建新建筑而被毁。

13 世纪时，一些非西多会风格的建筑也甚为宏伟，比如，蒂珀雷里郡阿塔斯尔（Athassel）的奥古斯丁修道院，这座修道院是当时爱尔兰境内最大的修道院，后来在吉尔肯尼郡凯尔教堂旁也建成了一座同样风格的，但作为军事碉堡之用。13 世纪末，多名我会修士们在利默里克郡基尔马洛克（Killmallock）建造了一座美丽的男修道院，修道院东墙大部分由 6 扇比例恰到好处的窗户构成，每扇窗户都由细长直棂分割开来。与英格兰风格不同的是，14 世纪初的爱尔兰窗户种类繁多，如吉尔肯尼郡圣·弗朗西斯、克莱尔郡艾尼斯（Ennis）的圣方济会修道院等，都饰有蓝色玻璃。不过，令人伤心的是没能保存下来，中世纪彩色玻璃的几片碎片不足以让我们了解中世纪这种工艺品的特点。

可能 14 世纪时，爱尔兰式城垛首次装饰教堂顶部。这一时期纤细而高大的塔楼或是扩建，或是建于男修道院教堂内，比如，劳特郡多哥达的麦格达莱纳（Magdalene）和吉尔肯尼郡圣·弗兰西斯。圣·弗兰西斯似乎是 1348~1350 年黑死病期间修建的，黑死病给盎格鲁－诺曼人城镇带来了大浩劫，致使爱尔兰教堂建筑的速度锐减，并且布鲁斯 1315~1318 年的入侵也导致教堂建筑的减少。尽管米诺特大主教修建了塔楼，并于 1372 年修缮了都柏林圣·帕特里克大教堂正厅，但仍然有几座教堂无论从何种程度上说，都属于 14 世纪下叶的建筑，如，外克斯福德郡克隆麦斯（Clonmines）和汤姆海格德（Tomhaggard）的教堂，对此我们仍需进一步研究才足以证实。

爱尔兰教会建筑之初，回廊似乎已成为整个建筑的一部分，麦丽方特有一座约建于 1200 年的教堂，其遗迹中有两个狭长的柱子，上面残存着叶状大写字母。都柏林圣·玛丽寺院的牧师会礼堂是修道院建筑的雏形，尽管许多早期回廊不存在了，我们还是能从像孔和巴林塔伯这些西部教会建筑了解到门廊装饰已开始由回廊发展到周围建筑了，牧师会礼堂的门廊就经过此番特殊处理。

大部分残存的回廊都可追溯到 15 世纪，以下将做简要论述。在哲珀因特仅存的几个范例之一是介于哥特式回廊前后两个阶段的风格。令人称奇的是立柱上雕满



图 1-5-6. 吉尔肯尼郡哲珀因特回廊处，1400 年~1500 年。

人物像，约翰·亨特先生认为，这是 1400 年左右的作品，尽管雷（Rae）认为时间还要向后推一个世纪，骑士像及其妻子们的雕像与圣贤雕像混杂一处，点缀在神兽之间，爱尔兰唯一模仿这一风格的是 16 世纪早期吉尔肯尼郡伊尼斯提奥之(Inistioge)，不过遗憾的是仅保留下一些残片。哲珀因特回廊（图 1-5-6）非常重要，不仅因为它丰富多彩的人物雕像，使其卓然不同于爱尔兰其他地方的回廊（其他回廊用微型人物雕像做装饰），而且还由于它是 15 世纪初，很重要的几处爱尔兰建筑之一。

盖尔建筑的复兴：15 世纪爱尔兰西部

黑死病致使很多诺曼城镇放慢了建造的步伐，但从另一角度上讲，它并没有影响到爱尔兰盖尔地区，到 13 世纪中期，爱尔兰西部地区在建筑方面一直没有什么成绩，然而自 15 世纪开始，这一地区建筑业复兴，毫无疑问，由于爱尔兰盖尔复兴，自 1340~1360 年间，盖尔人反抗诺曼占领的运动日渐高涨。建筑复兴精神在 15 世纪突然建成的圣方济会寺院得以充分体现。早期建筑中，玛空·迈克纳马拉（Maccon Macnamara）于 1433 年在克莱尔郡修建奎因（Quinn），奎因建在玛空祖先毁掉的一座诺曼城堡的废墟上，这无疑象征着爱尔兰盖尔人对诺曼人的胜利。其实，早在 1420 年，利默里克郡阿斯克屯（Askeaton）便开始修建寺院，其他圣方济会修道院也在爱尔兰各地如雨后春笋般不断涌现：1448 年建造的吉拉尼（Killarney）郡穆克洛斯（Muckross），1464 年的利默里克郡阿黛尔（Adare），1414 年的高威郡基尔考奈尔（Kilconnell）等。从远处望去，这些 15 世纪的寺院一般又窄又高，并建有钟楼，钟楼顶增建城垛，中部以饰带区分楼层，正东是长长的男修士教堂，教堂宽敞的十字形翼部朝向正厅南侧，正厅里有时建有走廊。

为了适合男修士们的生活，修道院的装饰一般较为简朴，没有当时英国教堂的

奢华装饰。一旦需要装饰，它们或者仿照古典特征，或者模仿英国 15 世纪的风格，虽然门廊还是经过了大规模修饰，不过，只是较为集中地装饰了某些部分，奎因就是一个典型案例。

西部一些寺院还建有壁龛，比如，高威郡基尔考奈尔（Kilconnell）就有两个有名的壁龛，壁龛有 15 世纪后半叶的几何图案纹饰和艳丽的窗饰。回廊宏伟壮观，其上建有一层拱廊，拱廊由尖拱构成，或三或两地被雕饰精美的、有着底座和柱头的柱子分开。

圣方济会建造这些修道院的同时，多名我会也在斯来戈修建了风格类似的寺院，西多会在蒂珀雷里、圣克罗斯（Holycross）和基尔库利（Kilcooley）建造了规模更大的寺院，圣克罗斯寺院现已修复为原貌，用作教区教堂，可称得上是 15 世纪石建筑中的佳作。除正厅某些部分以外，其他部分几乎都是在 15 世纪中后期建造的，那正是朝圣者去教堂朝拜大十字架的时期，因此寺院建筑水平较高，高坛（图 1-5-8）、北面十字形翼部、南面的十字架和十字形翼部的两座小教堂都建有漂亮的肋架拱顶。高坛非比寻常的一个特征就是众所周知的“耶稣坟墓”，但它更像是带尖拱的祭司席，顶端饰有卷叶状浮雕，另外高坛上还有巴特勒家族和 15 世纪英国国王之盾，顶部为石头华盖，华盖雕刻得似在风中飘动。其他如吉尔肯尼郡卡兰（Callan）和巴里拉金（Ballylarkin）的高坛装饰则无法与此相比。圣克罗斯有一件华丽的石雕作品在，被大家认为是“举行葬礼之地”，它把南面十字形翼部分成两



图 1-5-7. 梅欧郡罗瑟克（Rosserk）修道院，15 世纪下半叶。

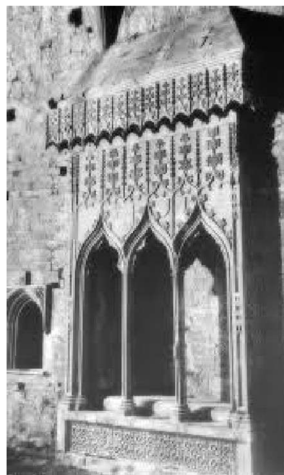


图 1-5-8. 圣克罗斯高坛祭司席，15 世纪中叶。

个小教堂，这里可能是曾放置“真正十字架”的圣殿，目前已经无任何证据证明这一推测。南北面各有三个带凹槽的柱子分隔的拱顶，由西侧拱廊可进入此处，此处的肋架拱顶装饰同教堂其他地方的一样复杂。

圣克罗斯教堂另一个有趣的特征是北面的十字形翼部完好地保留了中世纪一件壁画作品，壁画描述了一场象征性的狩猎场面：两名弓箭手，一个手持短弓，另一个则拿有长弓，还有一位吹着号角、牵着一只狗的猎人，他们都想捕获树另一侧的一只牡鹿。另一件尚看清楚的中世纪壁画保留在高威郡阿比诺克莫伊（Abbeyknockmoy），它讲述了流行于中世纪的《三个活着的和死去的国王》的故事。而在梅欧郡克莱尔岛上的壁画连载一个圣经故事，即圣·米歇尔为灵魂称重。

与圣方济会相比，侯丽克罗斯的钟楼显得很是庄重。其他如西多会的许多建筑，包括外克斯福德郡哲珀因特和党布罗迪（Dunbrody），都在同一时期扩建了大同小异的钟楼。而圣克罗斯教堂于 15 世纪还增建了民用建筑，即医务室以及回廊东侧后面的修道院院长的住处。拱廊处设有一块盾，盾上铭文写着：此碑为修道院院长丹尼斯·奥孔黑尔（Denis O’Conghail）所立。他在任的年代在教皇文书上有明确的记载，即 1448~1455，尽管有其他的历史记录表明此时在任的是另一位院长德米特·奥贺弗南（Dermit O’Heffernan）。15 世纪中期似乎不是拱廊流行的时期，那时的拱廊也同米特郡百克提乌（Bective）的西多会修行者们、阿黛尔“布莱克寺院”的奥古斯丁修士们、西米特郡福奥（Fore）的本笃会僧侣们修建的一样带有尖拱，与圣方济会拱廊不同，侯丽克罗斯的拱廊屋顶为倾斜的。

圣十字架教堂的窗户类型多样。整个 15 世纪，不同宗教教派使用的窗户建筑风格也不尽相同，从早期柳叶状狭长窗户变成可开关的样式，或以圆润曲线网格状窗户。15 世纪爱尔兰窗户属于英国 14 世纪直立式风格，表明当时的爱尔兰对英国 14 世纪艺术风格的热爱，也充分说明在黑死病对爱尔兰破坏结束后，建筑业之复兴。

一些爱尔兰西部地区教堂的门廊装饰繁杂，有些还以人物雕像装饰，包括基尔库利的圣衣库门，大主教奥多于 1461 年在克隆马可诺斯大教堂北墙上的门廊，以及 10 年后，由克隆福特（Clonfert）主教马修和克隆塔斯克特教士帕特里克·迈克诺顿主持，在高威郡克隆塔斯克特（Clontuskert）修建的——奥古斯丁寺院西面门廊（图 1–5–9）。克隆塔斯克特门上装饰有圣·米歇尔、施洗者圣·约翰、圣·凯瑟琳、一位叫不出名字的主教雕像和门上的两个天使像，门另一侧是玫瑰花结、狮

子与狮身鹫首的怪兽打斗的场面（象征正义与邪恶之战）、虔诚的鹈鹕（教堂专门喂养一种鸟）、象征浮华虚荣的美人鱼，以及弯曲缠绕的四足兽（提醒世人当心或赶走恶灵）。这一时期奥古斯丁教会在其他地方的教堂装饰大同小异，如蒂珀雷里郡劳瑞（Lorrha）、高威郡党摩尔（Dunmore）和斯莱戈郡阿德娜丽（Ardnaree）。

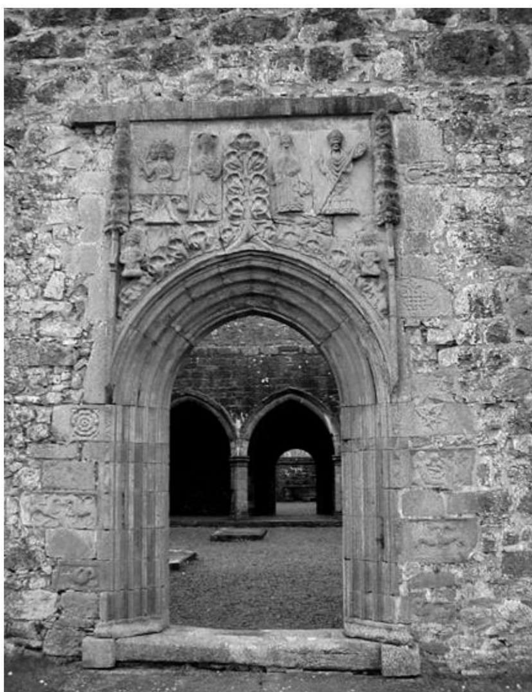


图 1-5-9. 高威郡克隆塔斯克特女修道院，公元 1471 年。

15、16 世纪大教堂的附属建筑物、教区教堂和家庭教堂

爱尔兰 15 世纪最好的建筑无疑是以上所述的各类教堂和寺院。13 世纪之后由于大教堂修建资金缺乏，到 15 世纪时，修建附属建筑的大教堂都位于爱尔兰西部，利默里克大教堂在那一时期就扩建了许多小教堂，其中一些还有可能是修复早期建筑，高威郡克隆福特也是这时候增建了西侧罗马式门廊和拱形高坛，且都以人物雕像装饰，显示了与克隆塔斯克特门廊极为相近的风格。

15、16 世纪，一些主要教区教堂也扩建了部分建筑，其中较为重要的是高威郡圣·尼古拉斯（St Nicholas）教堂，16 世纪时，教堂不断扩建了钟楼、南面门廊、北面走廊和正面独立的三角形山墙。其他扩建的教堂有基尔马洛克的圣·彼得和保尔教堂和基尔肯尼郡卡兰的圣·玛丽教堂。爱尔兰境内大多数小教区的教堂大都建于 1400~1600 年，只简单装饰门廊或窗户，他们似乎对建筑没什么兴趣，正厅简单朴素，偶尔也会在教堂西部建生活区，比如，西米特郡坦普尔克洛斯（Templecross），有时还在教堂中建防御性塔楼，比如，都柏林郡纽卡斯尔或西米特郡泰格蒙（Taghmon）。

与爱尔兰西部相比，东部在 15、16 世纪就鲜有建造什么建筑物，莱斯特（Leinster）省的许多教堂在西侧修建了许多大型塔楼，如米特郡斯雷恩（Slane）和劳特郡党多



图 1-5-10. 利默里克郡约翰王城堡，建于公元 1200 年。

克（Dundalk），而米特郡拉斯科（Lusk）和杜里克（Duleek）则建造在或者部分建造在之前的塔楼旁边。这一时期爱尔兰东部在建筑上最有趣的贡献是在米特郡兴建的一批小型家用教堂和墓地，它们建于基临（Killeen），当塞尼（Dunsany）和拉特摩尔（Rathmore），其共同点是带有小高坛的正厅，东北面有圣器收藏室，西侧有一两座塔楼。由此我们知道这些建筑建成于 15 世纪中期，或是更早一些时候，似乎一直受到那一时期英国教堂的影响，它们都有或者都曾经有花饰窗格。这些位于米特郡斯雷恩和都柏林郡豪特（Howth）的教堂在 16 世纪都修建了“进修学院”以供教堂附近的修士们居住。

由于大部分爱尔兰后哥特式建筑都属教会，且于 15 世纪前 30 年就已经大规模兴建，而到 16 世纪早期因 1536 年后教会分崩离析而突然中止。虽爱尔兰西部寺院一直继续这一风格，但除几处扩建，或 17 世纪后半叶几处重修外，再也没有建造新教堂。尤其是宗教镇压后，教堂的修缮工作也停止了，因此教堂慢慢荒芜，又因克伦威尔时期拆除房顶上的檩条而毁损更甚。爱尔兰国教仍使用的大教堂中有几处中世纪教堂，只不过为数甚少。

13 世纪和 14 世纪的城堡和城墙

诺曼人在他们侵入爱尔兰的前 30 年，为了保卫桥头堡的安全，修筑了第一批

防御工事，即灌木丛和土丘，看上去如李子布丁一般，有时还扩建城堡外墙，月牙般的城墙把牛群和马群牢牢地保护起来。灌木丛中还建有木塔，不过，目前并无遗迹保留下来。利默里克郡珊尼德（Shanid）城堡的石墙内就耸立着多边形石塔楼，这不禁令人联想起早期诺曼石碉堡的原貌。

12 世纪末至 13 世纪初，诺曼人开始修建坚强的石碉堡，如安特姆郡凯里克弗格斯（Carrickfergus）和米特郡瑞木（Trim），贝尔法斯特湖边的凯里克弗格斯大概是 12 世纪末开始修建的爱尔兰第一座碉堡。正方形的瑞木城堡主楼建于 13 世纪前的 20 年内，其由中心向四个方向各建有一座小塔楼（其中一个已经消失）。加长的幕墙有一个“D”形炮塔和两个坚固的门楼，外面则是现已干涸的壕沟，大概是到 13 世纪中期才扩建而成。早期诺曼城堡注重防御功能，阿黛尔城堡是 13 世纪 20 年代左右建在一座人造小岛上，外侧是同一时期建造的两座大厅。

不是所有早期诺曼城堡都建有正方形主楼，党郡党卓姆（Dundrum）的主楼就是圆形的，阿特龙城堡主楼是座独立的多边形主楼，尽管这座 19 世纪增建的圆柱状塔楼可俯瞰整个蒂珀雷里郡乃纳（Nenagh）镇，但城堡其他部分和大门口的双塔自 13 世纪初便成为了城堡围墙。

以塔楼点缀的幕墙设计是为了加强诺曼城镇的安全防御，尽管除档案塔楼、伯明翰塔楼地基及部分建于 18 世纪的建筑和旧城墙的小部分外，原都柏林诺曼人防御城堡少有保留，但是利默里克郡和吉基尔肯尼郡仍保留有大规模的旧城堡。利默里克的门楼和其他三座幕墙内的塔楼，其中两座恰巧俯瞰香农河，且都建于 13 世纪初，吉尔肯尼城堡的三座塔楼建筑年代早于外面的外堡。建于 13 世纪的圣・劳伦斯门的碉堡至今仍屹立在多哥达。罗斯克雷（Roscrea）仍保留着 13 世纪后期高大的城堡主楼，虽然城堡围墙可能是后来扩建。阿特瑞（Athenry）的旧城墙可能部分是建于 1316 年，多哥达的可能要更早些，但其他地方的一些城墙经常得到修缮，尤其是科克郡约尔（Youghal），以及蒂珀雷里郡菲特那德（Fethard）都掺杂着后世建筑风格的痕迹。劳特郡卡灵福德（Carlingford）和卡斯尔洛克（Castleroche）、立诗郡达纳马斯（Dunamase）都保留着建在岩石上的、坚固的诺曼城堡。

诺曼人入侵爱尔兰西部考诺特之后，在斯来戈郡罗斯考门、巴里莫特（Ballymote）和罗斯考门郡巴林塔伯修建了许多不设主楼的、正方形或长方形的诺曼城堡。奎因城堡与后来的圣方济会修道院属同一风格，其建筑年代可追溯到 1280 年之前。



图1-5-11. 外克斯福德郡恩尼斯考斯(Enniscorthy), 建于公元13世纪，公元1586年重建。

13世纪后叶以来，诺曼人占领之前的这个地区修建了许多没有主楼的城堡，比如科克郡立诗卡罗（Liscarroll）和卡罗（Carlow）郡巴林洛安（Ballyloughan），在卡罗郡，这一风格一直持续到14世纪，比如，巴林穆恩（Ballymoon）。

值得一提的一种城堡风格是爱尔兰最早且最特别的，城堡主楼为长方形，四角是炮塔或塔楼，但是城堡中间没有院落。典型的范例是卡罗、外克斯福德郡福恩斯(Ferns)、立诗郡李(Lea)和蒂珀雷里郡泰利格拉斯(Terryglass)。现在已经成为郡博物馆的外克斯福德郡恩尼斯考斯城堡（图1-5-11）最完美地阐释了这一风格，尽管它是1586年在原址上重新修复，并加进了现代风格的窗户。外克斯福德郡拉特穆尼（Rathumney）、威克洛郡基德尔斯顿（Kindlestown）和克莱尔郡因迟奎因（Inchiquin）是留下来的、为数不多的、建于13、14世纪的城堡，其主要特征是一间长长的大厅，且大厅上还建有住宅。

15、16世纪塔楼和城堡

15、16世纪的爱尔兰碉堡一般比13世纪的小，这似乎是整个欧洲的传统。有山墙且四五层楼高的塔楼一般位于院子或围墙的一侧或中央，围墙周围建有一个或几个炮楼。高威郡当盖尔就是16世纪碉堡的一个极好的典范。人们在苏格兰可以见到与其主楼相似风格的碉堡，这种碉堡的大部分塔楼都是长方形，偶尔有些为圆柱状，最上层是城堡客厅，也可能是唯一一间没放置家具的屋子，其下为石头尖拱，城堡第二层有时同样也有石头尖拱，其他楼层则由木柱支撑，目前此种样式只保留在吉尔肯尼郡克拉拉（Clara），之后的塔楼房间每层都以石头台阶相连，每个房间都安有壁炉，壁炉烟囱直通屋顶。这种塔楼早期的窗户窄而尖，后来的则饰以下垂的正方形壁带，有时候是竖直的。出于防卫之故，窗户做得较为狭窄，屋里采光不是很好。



图 1-5-12. 蒂珀雷里郡卡希尔（Cahir）城堡，公元 15 世纪，上图是从苏尔（Suir）河对岸望去。



图 1-5-13. 利默里克郡阿斯克屯城堡的二层楼高的大厅遗迹，公元 15 世纪中叶。

大家一致认为这些塔楼是源于北考诺特的“十磅城堡”，“十磅城堡”是应亨利六世于 1429 年颁布的，保护英国人的法令而建造，爱尔兰人很快适应且学会了这个风格，并将此风格坚持了二百年。如，1643 年建造的高威郡德里海文尼（Derryhivenny）与附近早于它几十年的鲍图玛（Portumna）城堡相比，则显得较为古老。

不是所有的 15 世纪爱尔兰和盎格鲁 - 爱尔兰碉堡都如当盖尔那样小，1446 年，麦卡锡家族建造了布拉尼（Blarney）城堡，而大约同一时期由麦克纳马拉斯（Macnamaras）家族建造的本拉提（Bunratty）城堡现已恢复当年宏伟的原貌。在所有 15 世纪的城堡中，最大的当属蒂珀雷里郡卡希尔的巴特勒（Butler）碉堡，敌人要进入这座城堡主楼必须经过复杂的防卫工事，虽史实已经表明它不是 1599 年埃塞克斯（Essex）伯爵的大炮的对手。另一座较大的城堡，都柏林郡党叟格力（Dunsoghly）城堡保存较好，只是最近才修缮部分建筑。一些城堡像阿戴尔郡早期城堡那样，在旁侧建造大厅，利默里克郡纽卡斯尔西部城堡竟建造了两座大厅，其中一个与 13 世纪风格极为相似。利默里克郡阿斯克屯可称得上是 15 世纪城堡中一个精美的范例，其大厅有两层，上层为花饰窗格。

爱尔兰的住宅和都铎风格的建筑

不幸的是，1600 年前很少有民用住宅保留下来。在众多商用建筑中，建于 1594 年的吉尔肯尼郡娄特（Rothe）大楼（图 1-5-14）就是完好保留下来的精美范例，这座大楼目前用作博物馆。一楼拱廊面朝街道，中间拱门直接通往两处相连的院落，



图 1-5-14. 基尔肯尼郡娄特大厦，建于 1594 年



图 1-5-15. 蒂珀雷里郡凯瑞 - 昂 - 苏的奥蒙德城堡，16 世纪后期建成，其后是建于十五世纪的塔楼

第一层院落直达一楼，即主客厅，其窗户为竖直框，门上的窗户为凸肚窗，从那里可以俯瞰街景。最上层房间现已修复成中世纪的木屋顶，在二楼屋顶装饰带上还修了山墙，娄特大楼的细节刻画与 16 世纪英格兰都市建筑完全一致。

爱尔兰现存最早的独栋庄园所采纳的建造风格与娄特大楼的山墙设计极为相似，这座庄园的建造者由奥蒙德（Ormond）十世伯爵布莱克 · 汤姆在提珀洛里郡凯瑞 - 昂 - 苏（Carrick-on-Siur，图 1-5-15）建造，此时正当伊丽莎白一世女王统治时期，所以把伊丽莎白女王的缩写 ER 两个字母雕刻在二楼墙上，大楼正面共三面山墙，安有大量竖框窗，突出的门廊隔断了正厅，门廊上二楼设有壁龛。院落的三面由新城堡构成，第四面则是后面建得较早的城堡。两部分的对比表明奥蒙德伯爵的建筑理念与中世纪的理念有明显不同，中世纪防御性庄园偏好室内宽敞明亮，光线充足的设计。虽然布莱克 · 汤姆模仿英国都铎庄园的风格并没有被爱尔兰贵族立即效仿，但它却为后世非防御性庄园的建造奠定了基础。

木雕和石雕（1200 年 ~1350 年）

以上所述的教会建筑中，偶尔提及建筑雕塑，一般来说，建筑雕塑在整个建筑装饰中居次要地位。与爱尔兰中世纪墓地石雕相比，建筑雕塑数量相对较少。从现存的遗迹来看，主要是主教在各自墓地放置自己的石雕像，这也是欧洲大陆和英国的风俗。都柏林诺曼人承建的基督教教堂和圣 · 帕特里克教堂，以及哲珀因特教堂都立有主教雕像，其中一些可追溯到 13 世纪前叶。石雕像模仿英国诺曼人的作品，以高浮雕雕刻。在凯里郡阿德弗特和克莱尔郡考卡姆罗（Corcomroe）教堂中，一些

西部地区的助教和修道院院长似乎已经仿照东部诺曼人略显呆板的墓碑石像创作自己的作品。罗斯考门的费利姆·奥科诺国王和考卡姆罗的科诺·那·斯达音·奥布莱恩的石像大约同时创作于 1300 年左右，或主人死后不久，西部地区的主教坟墓很少完好保存下来（罗斯考门石像有可能是在东部地区制作）。木制雕像有可能在爱尔兰盖尔地区出现过，但即便如此，它们也已不复存在。由现存的几件有意思的作品可知，那一时期的盖尔雕塑惯用木头，如伊尼什默里（Inishmurray）岛，13 世纪修长的圣・莫雷兹（St Molaise 现藏于爱尔兰国家博物馆）像和基尔考班圣母像（图 1-5-16），圣母像以罗马风格雕刻，两人都穿着长袍，袍子轻轻垂下，刻有几处皱褶，圣子安坐圣母膝上。



图 1-5-16. 高威郡基尔考班（Kilcorban）木制圣母子像，13 世纪，高 90 厘米，现藏于现藏于高威郡洛古雷（Loughrea）迪奥西赞（Diocesan）博物馆

诺曼骑士们很快效仿主教们在墓地放置石像的做法。基尔戴尔郡提姆林（Timolin）那座水平一般的石像可能属于罗伯特・菲茨理查德・德・瓦乐（Robert FitzRichard de Valle），这座石像算得上 13 世纪最早的，但是最优秀的作品却是出自 13 世纪后期和 14 世纪早期。有意思的是这两件作品风格迥异，一是绘有闻名于哲珀因特“兄弟会”的两位骑士的石板；另一个是基尔费恩或吉尔肯尼郡坎特韦尔（Cantwell）骑士石像。其中“兄弟会”两位骑士的石像创作年代要早些，大概是 13 世纪后期。石板上骑士们头戴各式各样头盔，雕刻风格近似英格兰和爱尔兰西部，如克莱尔郡基尔费诺拉（Kilfenora）那座加工简陋的主教或修道院院长石像。而坎特韦尔骑士像（图 1-5-17）制作于 1320 年，以高浮雕雕刻，骑士双腿交叉立在墓碑上，他身着戎装，神情自若，手持武器和兵书，令爱尔兰武士陷入困境，俨然一副诺曼征服者的姿态。

如宗教人物一样，骑士石像也是仿照英格兰西部雕塑风格，有些则是早期诺曼雕刻风格，比如，蒂珀雷里郡阿塔斯尔（Athassel）墓前骑士像和外克斯福德郡纽克罗斯（New Cross）部分平民石像，可能就是在布里斯托或其周围地区完工后，又



图 1-5-17. 基尔肯尼郡基尔费恩教堂坎特韦尔家族墓地的骑士像，公元 1320 年。

运送过来的。几乎所有的早期诺曼石像都来自党多克到约尔地区，由此，我们可以推测在都柏林、吉尔肯尼和纽克罗斯这些大城市应该有重要的手工作坊。13 世纪末和 14 世纪初，诺曼人占领区的富裕平民也热衷为自己雕刻石像，而经济条件稍差些的平民则用石板，一般情况下，石板上部刻有浮雕头像，下部刻有十字架，或者没有人像只有十字架。

1350~1450 年

就建筑而言，黑死病给诺曼人的雕塑以重锤一击，而且自 20 年前完成斯特朗博雕像以来，雕塑行业一直一蹶不振。吉尔肯尼郡圣方济会寺院大概建于 1347 年前后，大厅内蹲伏蜷缩的人物雕像恰好支撑穹顶，而人物蜷缩的姿势正是象征人们饱受黑死病折磨的状况。事实上，诺曼雕塑走下坡路的原因与 1330 年盖尔文化复兴有关，1228 年，爱尔兰盖尔地区，尤其是考诺特，奥・科诺王驱逐画家之后，爱尔兰本土没有制作出知名的石雕像作品。13 世纪和 14 世纪初，只在凯里郡阿德弗特、克莱尔郡考卡姆罗和基尔费诺拉出现了几座普通的本土石像。然而在爱尔兰盖尔地区，尽管也受到黑死病的影响，但就如我们所见到的那样，其影响不是很严重，因此艺术活动仍然在小范围内继续。大主教欧迪迷惘的样子给我们详细刻画了 1350 年后，那个荒凉时代的石雕像特征，欧迪死于 1434 年，下面将提及为他所作的法冠和权杖。圣方济会在阿斯科屯和奎因建造的寺院表明 1420 年后，石头雕塑又一次成为西部主流艺术形式，这比盎格鲁 – 诺曼地区石像流行的时间早二三十年。

黑死病之后，英国的土地并没有完全荒芜，德・莱卓德（de Ledrede）主教（他镶嵌在吉尔肯尼大教堂东侧的彩色玻璃窗现已丢失，1361 年他就葬在那里）和汤姆斯・德・图特（Thomas de Tuite）爵士 [1363 年葬于米特郡肯慈顿（Kentstown）] 的石像表明传统石雕艺术没有完全失传，虽然与一个半世纪前相比，水平大幅下降，



图 1-5-18. 吉尔肯尼郡哲珀因特寺教堂墓前使徒像，公元 16 世纪上叶，奥·塔尼（O' Tunney）作坊产品。



图 1-5-19. 梅欧郡斯特雷德被毁的多米尼加教堂墓地，公元 15 世纪下叶。



图 1-5-20. 韦斯利主教墓，1539 年。

此时最伟大的作品来自哲珀因特的拱廊，那里矗立着黑死病后爱尔兰独一无二的石雕纪念碑。

1450 年 ~1600 年

15 世纪中叶，普伦吉特家族修建了米特郡基临、当塞尼和拉特摩尔的英式教堂，



图 1-5-21. 基尔肯尼郡圣·堪尼斯大教堂奥蒙德八世公爵皮尔斯·巴特勒和他的妻子玛格丽特，1539 年，奥蒙德学校作品



图 1-5-22. 蒂珀雷里郡菲特那德（Fethard）上帝木雕像，150 厘米，现藏于爱尔兰国家博物馆

同时他们还在爱尔兰东部筹建了一所学校，是这所学校复兴了爱尔兰墓地雕塑。他们的作品中，最精致的当属家族教堂，以及都柏林和基尔戴尔郡的其他建筑。这所学校擅长制作中型高浮雕骑士和他们的妻子像，也使当地形成在坟墓放置石雕像的风俗，石像侧面雕刻着耶稣受难、鞭笞，以及圣灵、天使和盾纹徽章。一个多世纪以来，英国已极为普遍，但是在爱尔兰却鲜有出现。自 1440 年起，米特和都柏林的坟墓设计无疑受英国影响，雕刻的圣灵包括圣·凯瑟琳·亚历山大、圣·彼得、圣·米歇尔和普伦吉特家族最后一位投资人——劳伦斯，到十六世纪初，被雕刻在坟墓侧面的使徒一直以“拜祭者”的身份出现，比如，基尔戴尔郡卡斯尔马丁（Castlemartin）。

然而，用使徒雕像装饰墓地的习俗到 15 世纪末才开始在爱尔兰东南部流行起来，以沃特福德大教堂莱斯（Rice）纪念碑为例。这是以吉尔肯尼为中心，16 世纪前 70 年墓地雕塑的典范。虽然奥蒙德伯爵采用这种流行于都柏林和米特半个多世纪的、看上去有些怪异的墓地装饰，但是它仍是奥蒙德家族大部分坟墓的建筑标准。吉尔肯尼的两所学校举办墓地使徒像雕刻比赛的结果是产生了精美的中型高浮雕作品。其中一个学校为奥·塔尼（O’Tunney）家族创办，1600 年之前，唯其家族成员会在石雕上签名。尽管他们的雕塑作品有些程式化，但是与其他大作坊的作品相比仍颇具特色且变化丰富。吉尔肯尼圣·堪尼斯（St.Canice）大教堂那些没有签名的、奥蒙德伯爵的石像和伯爵领地内的其他作品都来自这座知名的大作坊“奥蒙德学校”。奥蒙德学校的作品神态自然，如奥蒙德

八世伯爵和他夫人的石像，相形之下，显得墓侧使徒雕像表情呆板，这说明在风格上使徒雕像作品与奥塔尼作品都失于偏颇。当时活跃的第三所学校的作品至今还保留在蒂珀雷里郡特尔（Thurles）和喀什尔。以上所有学校制作的墓地雕像与同一时期英国境内精美的作品相比，稍显平淡。

高威郡格林斯克（Glinsk）骑士像是中世纪后期爱尔兰西部唯一一座石雕，英国人在此地的墓碑被带有花饰和人物雕像的墓龛所替代[如高威郡基尔考奈尔（Kilconnell）地区坟墓]。以 15 世纪下叶的克莱尔郡艾尼斯为代表，墓地装饰风格有两种，一是模仿英国大理石雕的耶稣受难像，另一个是耶稣和使徒雕像。值得回味的是使徒雕像大约制作于 1470 年左右，早于在东部和东南部发现的石像。与克隆塔斯克特门廊上呆板的人物像相比，同一时期梅欧郡斯特雷德（Straide）墓前人物雕像则表现出了非凡的水平。15 世纪下叶，德里郡顿吉文（Dungiven）和罗斯考门的墓碑上都雕刻了雇佣兵，即保镖。虽然阿特瑞和高威郡保留了几个精致的范例，但 1506 年斯来戈郡奥克瑞安（O’Craian）墓却表明 16 世纪初西部人物像雕刻水平下降了。

15 和 16 世纪的宗教主题人物雕像是用于纪念碑，而不是坟墓。尽管后罗马风格圣洗池保留在诸如西米特郡基尔拉甘（Killucan），高威郡克隆福特和克莱尔郡基拉卢等地，大部分装饰人物雕像和圣洗池都可追溯到中世纪后期。米特郡石雕水平高于普通爱尔兰其他地区的石雕水平，其中一些还雕刻着耶稣受难像和使徒像的精美浮雕，如库拉格（Curragha）教堂的圣洗池。虽爱尔兰中世纪标志的市场十字架鲜有保留，但高威郡阿特瑞仍有一座市场十字架的部分残臂屹立在原处。米特郡





图 1-5-23、图 1-5-24. 利默里克郡圣・玛丽大教堂正厅前排座位下雕刻着打斗的狮子、狮身鹫首兽、龙和鹰的横木，公元 15 世纪末。

流行的路边十字架中，从都柏林到斯雷恩（Slane）路上的巴尔拉特（Balrath）十字架上雕刻着圣母子像，并铭刻有碑文，碑文是为约翰·欧·布若因（John O Broin）所作。1600年左右，詹尼特·道达尔夫人为了纪念她三位丈夫中的一位——威廉·贝特（William Bathe），在米特郡杜里克地区建造了很多十字架。

中世纪后期的爱尔兰木雕平淡无奇，基尔考班的圣·凯瑟琳木雕（现藏于洛古雷博物馆），外形既小又呆板，而蒂珀雷里郡菲特那德饰有教皇三重冠的上帝雕像表情呆滞木讷，不过，利默里克郡圣·玛丽大教堂正厅前排座位下横木装饰则可表明爱尔兰15世纪末木制品几乎敢媲美同一时期的英国。这些模仿中世纪寓言故事的动物图案的雕刻作品说明爱尔兰保留了中世纪以来主要的木雕制作风格。

爱尔兰文艺复兴装饰之初

尽管在17世纪初人们继续制作如杜里克十字架般的哥特式纪念碑，文艺复兴装饰虽然规模较小，但之前已初露头角，可能最早的一件作品就是美努斯（Maynooth）的桌子，现在在基尔戴尔郡基尔吉（Kilkea）庄园，它是1533年为基尔戴尔伯爵雕刻的。桌子的每个腿上都雕有植物纹饰。刚才所提的韦斯利主教墓地装饰可追溯到1539年，且与文艺复兴装饰质量不尽相同，而此时此地的其他十字架则表现出模仿意大利精神的做作之风。16世纪下叶和17世纪初的都铎式墓地装饰一般描写家族成员跪地祈祷的场面，最早的当属大概建于1571年的汤姆斯·库赛克（Cusack）男爵及其家族在米特郡特雷维特（Trevet）之墓地，这些墓地装饰风格表明文艺复兴装饰影响深远。都柏林郡拉斯科（Lusk）的巴恩沃尔（Barnewall）墓地建有爱尔兰最早的、具有文艺复兴精神的拱廊和壁柱，说明文艺复兴精神自此已经渗入到爱尔兰的方方面面。

应用艺术

似有些奇怪的是，盎格鲁－诺曼人统治的东部地区在中世纪后期大兴土木，并制作了许多石雕像，但是由于爱尔兰盖尔地区教会的传承习俗，东部地区没有给我们留下任何金属制品或装饰作品。中世纪初期和后期，仅几件金属制品在经历了社会动荡和宗教改革的焚毁后，得以完好保存。我们所能见到的哥特式初期的金属制品主要是修补过的神殿器物，例如，11或12世纪克莱尔郡斯格特瑞岛圣·斯楠（St

Seanan）的圣钟，这座圣钟一直保存在奥金家族，我们才可一饱眼福，圣钟上雕有抽象的动物纹饰，即中世纪寓言中的动物—— 一只狮子、一个海妖、两只双足龙或颈部与叶状尾巴交织缠绕的龙，它们相互映衬，彼此生辉。狮子和海妖各有一个浮雕般稍微简陋的、斜接式的头，所有三个元素以四方连续的叶纹装饰。

作为与此平面雕刻相反的技巧，这件新作是克隆兹修道院院长，约翰·奥·卡布里（John O Karbri）让工匠约翰·奥·巴丹（John O Barrdan）雕刻到一件更为古老的圣骨匣上，圣骨匣制作于 1350 年左右，上面雕满人物像，而耶稣受难像被钉在正中，环绕耶稣四周的是大天使圣·米歇尔与龙恶魔大战、圣母怀抱圣子耶稣、福音传播者圣·约翰，最上面的圣·彼得和保尔，以及最下面轮廓模糊的六人，其中一人手持一正方形物件，那或是代表神龛，尽管神龛本该为长方形，而非正方形。此大主教可能为坎特伯雷的圣·汤姆斯，而立在他身边的就是圣·布里吉德，这些人物分别雕刻在四块镀银的圆盘上，除去两个在演说的人物外，其他所有人都站在高大的柱子支撑的哥特式尖拱下。耶稣头上是一只珐琅彩的小鸟，一块可能用于覆盖十字架的正方形水晶和耶稣受难像臂上的盾，在神龛正面的每一角，精美的动物雕刻环绕着人首和兽首，耶稣双脚放在更加程式化的卷叶状纹饰上，另一件风格类似之作是大约同一时期的凯塔克（与我们前面提过的手抄本同名）。



图 1-5-25. 利默里克圣·约翰大教堂权杖头，1418 年为利默里克大主教考奈流斯·欧迪制作。

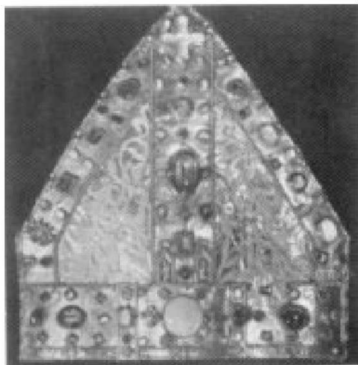


图 1-5-26. 利默里克圣·约翰大教堂主教考奈流斯·欧迪法冠，1418 年由汤姆斯·奥·卡瑞德制作。

利默里克主教考奈流斯·欧迪（Cornelius O’Dea）在制作两件中世纪精美的教会艺术品过程中起了重要作用，这两件作品是制作于 1418 年利默里克主教权杖（图 1-5-25）和法冠（图 1-5-26），这件镀银的权杖上雕刻着令人感动的天使报喜图并以花形浮雕装饰，球状把手之上是两排人物像，下面更为重要的一排人物随意站在华盖下的基座上，他们代表三位一体之圣灵、圣母、圣彼得、保尔、慕琴



图 1-5-27. 埃尔分的汤姆斯之印章，1400 年，印章下面是主教祈祷像，其上是圣母子，现藏于爱尔兰国家博物馆

（Munchin，当地圣灵）和圣・帕特里克。上面一排人物以镀银珐琅彩雕刻，他们是福音传播者圣・约翰、安提阿（Antioch）的圣・玛格丽特、亚历山大的圣・凯瑟琳和两位圣・芭芭拉（一位来自基尔戴尔，一位来自瑞典）。同一时期的亚瑟十字架或是来自同一作坊。另一件杰作——利默里克主教法冠由汤姆斯・奥・卡瑞德（Thomas O’Carryd）制作，也是爱尔兰或英国中世纪唯一完好保存下来的主教法冠，法冠装饰奢华，以较为珍贵的玉石点缀，两侧镀银并饰以叶状纹，华美流畅，流水行云般环绕在镶嵌的小珍珠周围。冠顶上部镶有水晶十字架，下部是主教像（据推测是考奈流斯・欧迪主教本人）和圣母像。比此稍早些的一件手工艺品是埃尔分的汤姆斯（Thomas of Elphin）印章（图 1-5-27），主教逝于 1404 年，此印章或许是保存下来的爱尔兰中世纪最好的印章，但其质量并不是最好的，上面的圣母子像继续了爱尔兰西部的哥特式风格，让我们亲眼目睹了 14 世纪金属器皿的风采。

15 世纪末，爱尔兰的两件精美金属制品与利默里克的主教权仗成为我们熟知的、仅有的几件中世纪作品，第一件是凯里郡巴厘隆福德（Ballylongford，图 1-5-28）十字架，架臂上写：此十字架是 1479 年威廉・考奈流斯（考奈流斯・欧迪之子）为约翰・奥・柯诺（John O'Conor）和凯里骑士的女儿艾微丽娜（Avlina）所做。钉在十字架上的耶稣受难像和象征福音的四叶草都是当时非常流行于欧洲的设计。因镂空设计之故，十字架轮廓显得很漂亮，它也是 15 世纪爱尔兰唯一一件以传统图案为主的作品。另一件是德・博格・奥・麦丽（De Burgo O’Malley）圣餐杯，此杯制作于 1494 年，其水平稍逊一筹（现藏于爱尔兰国家博物馆）。16 世纪爱尔兰金属制品少有保留，不过，以中世纪寓言动物装饰的、制作于 1621 年的达尔维（Dalway）竖琴的饰板说明直到十七世纪，哥特风格依旧在爱尔兰西部盛行。

圣三一图书馆的“布赖恩・博鲁（Brian Boru）竖琴（图 1-5-29）”表明，自中世纪末起，木器仍旧保留爱尔兰早期的元素，比如交错纹，或两只圆盘环绕中世纪寓言故事中动物的纹饰。15 世纪，虽单个、三曲枝兽纹和相互缠绕的交错纹在处理过于拥挤的空间时显得有些缺乏条理，《阿玛经》仍在真皮封面或书页上使用这样的爱尔兰元素。



图 1-5-28. 凯里郡巴厘隆福德的游行十字架，1479 年。十字架架臂上雕刻着圣经福音的象征：从左至右为圣·马克的狮子，圣·约翰的鹰，圣·路德的牛；耶稣头上是圣·马修的天使，纯银打制，高 68 厘米，现藏于爱尔兰国家博物馆。



图 1-5-29. 布赖恩·博鲁（Brian Boru）竖琴，大概 ia 制作于 13~16 世纪，材质为青铜、银、橡木和柳木，高 86 厘米，现藏于都柏林圣三一大学图书馆。

中世纪后期的爱尔兰手抄本彩饰说明早期手抄本有受交错兽纹影响的些许痕迹。这一时期最为有名且最精彩的手抄本是 1583 年的《德·博格家谱》（现藏于都柏林圣三一大学图书馆），书中大量彩页展示给我们各式各样的德·博格骑士雕像：有的身着伊丽莎白时代的战袍，有的穿得则更为古老，他们正欲出征，而不久之后的那场战役宣告了 17 世纪初，旧盖尔社会秩序的瓦解和本土抵抗的失败。

第二编　17、18 世纪　霍曼·帕特顿

第一章　17 世纪

爱尔兰 17 世纪的历史充斥着充公、殖民和宗教复兴与镇压，艺术与建筑自然会不由自主地展现历史特征，不过，要想找到现存的证据却并不容易。

17 世纪初，没收爱尔兰南部戴斯蒙德庄园之后，英国殖民者占领了芒斯特省大部分土地。1607 年，英国皇家军队在金塞尔打败了天主教徒泰隆和泰考奈尔（Tyrconnell）伯爵，苏格兰殖民者随即占领了整个厄尔斯特（Ulster）省。1603 年，詹姆士一世成为国王，这位天主教徒玛丽女王的儿子，希望爱尔兰的天主教区可以自由使用古英语，但是他太过乐观，詹姆士为此还增补了反天主教的法律，这项法律与之前伊丽莎白一世颁布的法律内容雷同。以后的几十年中，爱尔兰语和古英语一直并存，天主教教众因此人数增多，并拥有一定的势力，都柏林的英国政府对这样已属明显的违法行为表现得相当宽容的。

由于克伦威尔残暴地镇压了 1641 年厄尔斯特起义，爱尔兰陷入席卷全国的、持续十年的内战，其中以克伦威尔集中镇压的最初九个月最为恐怖，大批天主教徒受到共和国的迫害。查理二世时期颁布的《土地转让法案》承认了殖民者在克伦威尔时期得到的土地，进一步引起了天主教徒的不满。所以当信奉天主教的詹姆士二世于 1689 年来到爱尔兰时，他无疑受到爱尔兰人的支持。但在 1690 年的博因河（Boyne）战役中，他被信奉新教的奥兰治的威廉击败，这表明信奉天主教的原有

英国人和爱尔兰人最终退出了历史舞台，确保了信奉新教的新英国殖民者至高无上的权利和地位。随后通过了否定天主教徒民事和宗教权利的刑法，带来了相对和平的一个时期，即 18 世纪新教居于统治地位的年代。

一般情况下，人们会先到芒斯特寻觅爱尔，17 世纪早期建筑，然后到厄尔斯特寻找苏格兰殖民者的建筑。实际上，所有爱尔兰境内因战争而损坏的 17 世纪早期建筑都建有防御工事，且导致战争爆发的主要是宗教因素，因而没有提及宗教建筑或是雕塑。

英格兰复辟期间，1662 年奥蒙德公爵莅临都柏林标志着爱尔兰新文明时代的来临，因此 17 世纪后半期，都柏林和其他地方建造之势方兴未艾，建筑风格标新立异，完全脱离古典样式，不过，我们仍可从浮雕纹饰中捕捉到爱尔兰石雕和木雕的蛛丝马迹。

建筑

城堡和庄园

17 世纪初，大量新庄园不断涌现，也算是早期防御性住宅的补充。奥蒙德伯爵在蒂珀雷里郡凯瑞－昂－苏的庄园、邓尼戈城堡、克莱尔郡莱曼尼（Lemaneagh）庄园以及其他地区风格类似的建筑，比如，带窗罩的长方形窗户，正方形的窗楣，人形山墙和菱形簇烟囱。此时的住宅完全不同于防御工事，不过，为安全起见，在长方形的院落四周仍建有塔楼。建于 1610 年科克郡坎特克（Kanturk）和之后的蒂珀雷里郡伯恩庄园（图 2-1-1）都是典型范例，两者都具有竖框窗，窗楣之上覆以窗罩。建于 1618 年前的高威郡鲍图玛城堡（图 2-1-2）设计则更为复杂，多立斯柱式的古典式院门，映在天幕上的山墙线条优美流畅，可与同时代詹姆



图 2-1-1. 蒂珀雷里郡伯恩庄园（Burncourt），建于 1641 年，毁于 1650 年。



图 2-1-2. 高威郡鲍图玛(Portumna)城堡，建于 1618 年，照片拍摄于庄园拱门处。



图 2-1-3. 弗曼纳郡蒙尼（Monea）城堡，建于 1618~19 年

斯一世的英格兰建筑相媲美。

17 世纪继续盛行类似早期塔楼式庄园的建筑，比如，建于 1643 年的高威郡德里海文尼庄园。

厄尔斯特殖民时期兴建的住宅现在大都属殖民城堡，弗曼纳郡蒙尼庄园（1618~1919，图 2-1-3）既有代表性又独具特色：长方形的布局，院落四角的塔楼，住宅依一侧围墙而建。由于殖民时期的建造者大都来自苏格兰，这就难怪圆形小塔楼颇具苏格兰特色。

完全不设防御工事的庄园在 17 世纪初很是罕见。1632 年，斯特拉福德（Strafford）伯爵被查尔斯一世派驻爱尔兰时修建了基尔戴尔郡吉格斯顿（Jigginstown），虽现在大部分建筑已经被毁，而当初确为高大宏伟的砖石结构，两端为厢房。近代较小的不设防御功能的住宅是都柏林的布雷兹尔（Brazeel），不幸的是近期被毁，布雷兹尔布局为长方形，有许多山墙，有趣的是保持了爱尔兰早期建筑特点——木窗棂。

爱尔兰风格建筑和教堂

与上述庄园相比，保存下来的大部分爱尔兰人 17 世纪的住宅较为寒酸，一般为狭长的长方形布局，只一间正屋，建材为石头或黏土，粉白的墙壁，精巧的小窗，茅草屋顶，以后的几个世纪内，爱尔兰建筑一直保持此风格。

17 世纪时，许多爱尔兰教堂都曾扩建，就如之前一样，完整建于 17 世纪的教堂较为罕见，一般完全建于十七世纪的教堂属后哥特式风格，比如，1610 年的科克郡班顿（Bandon）基尔考班教堂和竣工于 1633 年的德里（Derry）大教堂。17 世纪最典型质朴的教堂主要分布在北部，1668 年投入使用的安特姆郡上巴黎德里

（Ballinderry）教堂是现存最完整的，教堂布局也为长方形，屋顶有山墙，不设塔楼，也无尖塔，只在一角有一小小的钟塔。17 世纪下叶，都柏林修建或重建的几处教堂崇尚古典风格而不是哥特式，其中圣·密禅（St Michan），这座重建于 1685-1886 年的老建筑完美地保留了 17 世纪建筑的特点，其圆形窗楣和古典式西侧门廊赋予爱尔兰宗教建筑以文艺复兴之精神。

古典式建筑风格形成

1660 年后，古典式建筑风格才走进普通民居，人们大量复制英国人热衷的荷兰式建筑，荷兰式建筑一般用红砖修葺，屋顶设山墙或者装有大檐口的、时髦的屋顶窗，窗的大小、形状和位置与整个图案完全一致，木制窗棂和横梁也已完全取代了石头。不过，留存下来的极少，高威郡艾尔庄园（Eyrecourt）现已被毁。约 1660 年建成的劳特郡鲍立厄庄园（图 2-1-5）也是一个杰出的典范，它具有古典建筑风格的所有特点，比如，带有大檐屋顶窗的尖顶，木制窗棂和红砖，门楣和三角墙上的雕塑亦属荷兰风格。



图 2-1-4. 安特姆郡阿珀·巴黎德里的米德（Middle）教堂，建于 17 世纪。



图 2-1-5. 劳特（Louth）郡鲍立厄（Beaulieu）庄园正面，建于 1660 年左右，门窗周围、房檐和束带层为质量上乘的红砖。

比鲍立厄庄园稍晚的是阿玛郡里奇希尔（Richhill）庄园，屋顶山墙轮廓属典型的荷兰风格，除此之外，还有其他特点表明这所建筑属于文艺复兴或古典风格：正厅和厢房的束带层；简约的多立安式门廊和烟囱簇。弧形山墙成为普通城镇民房的主流设计，就如荷兰民居中正对街道的正厅三角形山墙，这种爱尔兰人称为“荷兰喙”的房屋在都柏林和其他地方都可以见到。

从 1680 年建成的都柏林吉尔梅汉姆皇家医院（图 2-1-6）的建筑风格上，建

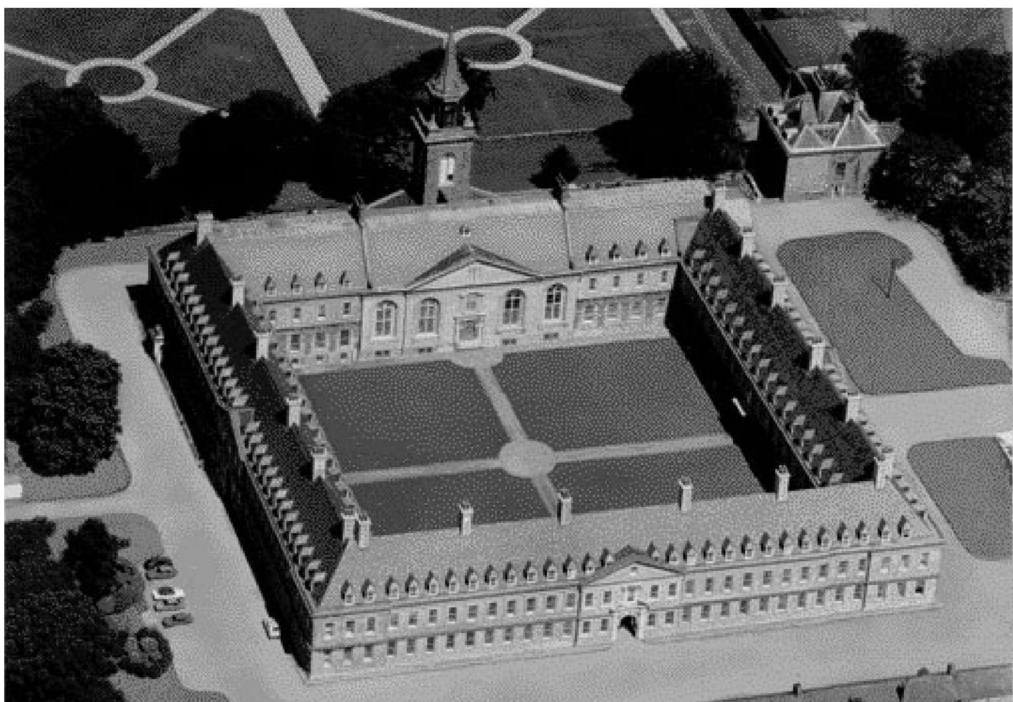


图 2-1-6. 都柏林吉尔梅汉姆（Kilmainham）皇家医院，威廉罗宾逊爵士设计，主体建筑于 1680-84 年建成。北部正房竣工于 1701 年，以大山墙和塔楼尖塔著称，右侧是小教堂，左侧是长老们的住处。

筑师获得了灵感，这位建筑师就是名垂青史的威廉·罗宾逊爵士，从 1671 年起威廉·罗宾逊成为爱尔兰总鉴定员，他也是金塞尔查尔斯堡的建筑师。皇家医院是一座四四方方的院落，其主体建筑于 1680~1684 年建成，就如它的原形——巴黎荣军院一样，是专门为退伍军人而建。每侧院墙正中都建有山墙，山墙两侧各有三个端部桥孔，整个建筑四周的飞檐保留得完好无损。建于正北的科林斯柱式使整栋建筑更加雄伟，科林斯柱之上有一塔楼和一尖塔凌空跃起，院内三面和正北的部分都建有穹顶回廊。罗宾逊爵士在爱尔兰古典式建筑中首次采用对称设计。

绘画

要让那些住在半防御住宅里的居民去欣赏绘画是不可能的，绘画的发展不是源于审美志趣而是出于历史原因，即人们欣赏某位先祖的肖像主要是由于肖像是谁，而不关心谁来做画，情同此理，人们欣赏地图也是关心其提供国家、海洋或领土的详情，而不在意地图如何画成，人们对地图的兴趣致使他们开始关注地形学，因此

导致了以后要提到的风景画的发展。

现存最早的爱尔兰肖像画可以追溯到16世纪末，而17世纪只有几位本土画家或者旅爱画家创作了肖像画。荷兰画家戈斯珀·史密兹（Gaspar Smitz，卒于1707）自1681年至去世一直在都柏林创作，英国画家约翰·米歇尔·怀特（生于1617）和约瑟夫·怀特在旅居爱尔兰期间都曾创作肖像画。当时知名的都柏林肖像画家有汤姆斯·普雷（Pooley）（1646~1723年）。不过，爱尔兰绘画直到18世纪才得以发展。



图2-1-7. 格瑞特·墨菲（Garret Morphey）作品《贝柳（Bellew）男爵》（私人藏品）

17世纪末，在爱尔兰有两位风格类似的画家，格瑞特·墨菲和汤姆斯·贝特，其中格瑞特·墨菲的作品稍胜一筹，他的《贝柳男爵》（图2-1-7）与众不同，贝柳男爵躺在呼之欲出的风景画中，其肖像画风深受当时荷兰画风影响，尤其是荷兰画家卡斯帕·奈舍（Caspar Netscher）和安卓·冯·德·沃夫（Adrian Van der Werff）的画风，墨菲肯定熟悉荷兰画，因为他的老师可能就是当时旅居都柏林的戈斯珀·史密兹，而不难看出两人作品构图风格大同小异。贝特于1692年为康宁斯比勋爵（图2-1-8）创作的肖像（藏于厄尔斯特博物馆）略带罗马画风，画面中，勋爵外出狩猎，将箭筒置于地上，勋爵安坐树下小憩，画面左侧远景为勋爵的城堡，贝特在爱尔兰的行踪鲜为提及，但作为袖珍画画家，他却名声在外。



图2-1-8. 汤姆斯·贝特（Bate）的康宁斯比（Coningsby）勋爵像，1692年，长76.2厘米，宽87.6厘米，藏于贝尔法斯特额尔斯特博物馆

雕塑

之前的雕塑主要用于纪念或装饰，虽然早期雕塑一般是在教堂或寺院等地发现的，但是宗教雕塑却并不重要，而17世纪私人住宅和城堡中也有各式各样的雕塑。扶手和门旁，尤其是烟囱，都可见雕塑家的作品，细微之处仍可见古典风格或文艺复兴风格。

纪念性雕像仍保留了传统风格，即死者和哀悼者肖像皆雕于墓上，而那些早期骑士都斜背武器精神饱满，或斜靠肘部，或跪地祈祷。同样如此，身着现代服饰的“祭奠者”一般被雕刻在哥特式壁龛跪拜祈祷，模样栩栩如生。17世纪时，祭奠者不再是早期墓上的主教、教众和圣灵，而是逝者的妻儿。文艺复兴时期的风格代替了哥特式风格，其实早在16世纪时，基尔戴尔大教堂大主教卫斯理（Wellesly）的坟墓已具有文艺复兴时期的特点。

爱尔兰最宏伟壮观的17世纪坟墓当属位于安特姆郡凯里克弗格斯教堂用于纪念亚瑟·柴车斯特（Arthur Chichester）男爵之墓（图2-1-9），至于建筑者为谁，我们已无从查考，但其复杂的设计和雕刻风格无疑表明墓主人绝非当地人。雕塑家亚历山大·希尔于1620年创作的科克大公爵纪念碑也颇具异域特点，这座纪念碑目前矗立在科克郡约尔教堂。爱奥尼克（Ionic）和科林斯（Corinthian）石柱、壁龛和方尖石塔此时已经取代早期墓碑，科克伯爵雕像栩栩如生，他身着贵族衣装，安详地躺在那里，旁边是他的两任妻子（两侧）、岳母（上方）、孩子（下方）。



图2-1-9. 亚瑟·柴车斯特男爵（卒于1625年）和夫人，安特姆郡圣尼古拉斯凯里克弗格斯纪念碑上，佚名的英格兰雕塑家创作于1614年。

不太富裕的家庭也有相当体面的坟墓，坟墓并不是建在地面上，而是依教堂墙体而建，其风格属雅各式约尔墓碑。斯来戈寺院中奥·柯诺·顿（O’ Connor Don）的墓碑（图2-1-10）大概是由爱尔兰雕塑家所建，尽管建成时间比科克墓晚4年，但是它所展示的风格较古老，墓碑上，逝者面向他的妻子，在祭台前跪拜，墓碑上方



图 2-1-10. 斯莱戈郡奥科诺·顿的纪念碑，建于 1624 年。

小天使的头像象征着永生、死亡、时光飞逝或者生命已逝，以及一串葡萄的救赎。

17 世纪的许多城堡都留有雕刻精美的门框和烟囱遗迹。邓尼戈城堡中的建筑如现代坟墓一样，也非常考究。真正的文艺复兴建筑风格已传入英国和爱尔兰，但是主要用作装饰而不是整个建筑，城堡烟囱的壁柱、檐口和悬臂都异常精美，束带层装饰尽显雅各风格。凯瑞-昂-苏城堡和克莱尔郡本拉提教堂都属于此风格。都柏林郡陶莱特（Tallaght）的欧德邦（Oldbawn）的烟囱比邓尼戈城堡的烟囱（图 2-1-11）还要宏伟，现已被爱尔兰国家博物馆收藏，此烟囱由大概建于 1635 年，材质为石膏，烟囱四周以微型人物雕像装饰，并以浅浮雕刻画重建耶路撒冷城墙的场面。



图 2-1-11. 古代烟囱部分，邓尼戈城堡（1908-1919）

17 世纪，爱尔兰红砖尖顶房的建筑风格深受荷兰影响，与此同时，其雕塑风格也耳濡墨染，吉尔肯尼郡卡斯尔因池（Castleinch）约瑟夫·卡夫（Joseph Cuffe）墓碑的纹饰已变成卷叶纹，且雕饰奢华复杂，比例恰当得体，在天鹅长颈条纹装饰的山墙上，雕刻着传统人物像和徽章，颇具科林斯风格。尽管墓碑雕刻还有地方特色，但是它确实已经传达了一种比早期雕塑更为宏伟的感觉，为巴洛克风格的发展奠定了基础。

在 17 世纪末，木雕和石雕上的水果和鲜花垂饰雕刻得非常自然流畅，颇受人们喜爱。在吉尔梅汉姆的皇家医院小教堂和鲍立厄正门山墙上，我们都可以欣赏到此般精美的雕饰。目前保留下来的此种雕刻中，最奢华的可能就是已经被毁的艾尔庄园的楼梯，此楼梯现在被底特律艺术学院收藏。

第二章　18 世纪

18 世纪，爱尔兰议会开始定期集会，但是作为清教徒的议会，其立法须听命于威斯敏斯特当局，这就导致爱尔兰议员们的不满，而同时对爱尔兰贸易和制造业的限制政策是另一个招致不满的因素，法国 1770 年的入侵促使清教徒志愿者拿起武器捍卫国家安全，由于法国侵略的失败，志愿者开始关注自由贸易和立法独立性，1779~1780 年间，许多限制爱尔兰自由贸易的政策被取消了，1782 年，英国议会宣布禁止爱尔兰法律。不过，在法国大革命的影响下，18 世纪末爱尔兰议会逐步实施改革，议会对权力的渴求导致了 1798 年的起义，并于 1800 年签署了联邦法案。自那时起，爱尔兰议会迁往伦敦，议会原址则成为银行驻地。

18 世纪爱尔兰贸易的繁荣主要依赖于亚麻、羊毛和生活物资，在英国政府的支持下，爱尔兰北部城镇德里、党多克、班布里奇（Banbridge）、贝尔法斯特（Belfast）和科勒瑞恩（Coleraine）大力发展亚麻业。1785 年，贝尔法斯特开设了亚麻交易所，大量的亚麻经都柏林运往英国，凯里克（Carrick）、科伦梅尔（Clonmel）、班顿、吉尔肯尼和卡罗的羊毛也大量出口英国，而像腌牛肉和猪肉等生活物资则从科克、沃特福德和利默里克等港口大量涌入欧洲和西印地群岛。

18 世纪的爱尔兰艺术和建筑见证了时代的和平和经济的繁荣。不仅在都柏林、科克、沃特福德和利默里克这样的大城市，即便是在很多小城镇，到处都可见到大型市场、店铺林立的街道或其他可以反映时代的富足和繁荣的印迹。艺术资助者主

要是少数富有的清教徒，而受助者则是爱尔兰本地的艺术家和工匠，受伦敦和罗马成功机遇的吸引，很多爱尔兰画家和雕塑家移民国外。

18 世纪的爱尔兰文明在很大程度上依赖于都柏林协会的贡献。都柏林协会创建于 1731 年，目的是通过资助研究和奖励任何工艺、技艺，即自鱼类加工和果树种植到织毯和制陶等用于发展爱尔兰“畜牧业、制造业和其他应用艺术”的技艺。此外，它还创建了一个美术学校，从那里走出了爱尔兰首批画家和建筑师。

建筑

帕拉第奥式建筑

源自文艺复兴时期的意大利古典式建筑风格在 17 世纪末传入爱尔兰，建筑家们以各种各样的方式诠释着这一古典主题，直至最后我们已经看不出这里的建筑风格与其原型有什么联系了。18 世纪初，艺术家们开始反思，并努力寻找以更纯粹的方式来诠释这一主题，帕拉第奥式建筑自此诞生。16 世纪中期，生活在意大利北部的建筑师安德烈・帕拉第奥（Andrea Palladio）研究并测量了古代建筑遗迹。1570 年他出版了自己的研究成果和设计案例，这部书和同一时期其他关于古罗马建筑的书籍共同作为新古典风格的典范。帕拉第奥式建筑的另一来源是英国建筑师因尼戈・琼斯（Inigo Jones 1573~1652）的作品，他曾游历意大利，参观过罗马建筑和帕拉第奥的作品。伯灵顿伯爵（Burlington）（1694~1753）和科伦・坎贝尔（Colen Campbell，卒于 1729 年）是帕拉第奥式建筑在英国的首席建筑师，18 世纪初，他们和其他建筑师改进了帕拉第奥式建筑风格，并将其带到爱尔兰。



图 2-2-12. 都柏林爱尔兰议会大厦（现爱尔兰银行大楼）设计者爵士爱德华・皮尔斯建造于 1729-1739。



图 2-2-13. 帕拉蒙・佛瑞斯特正厅，凯文郡，皮尔斯设计，建于 1730 年 .

较之城镇住房，帕拉第奥式建筑

风格多用于乡村住宅，因此许多乡村住宅或乡间别墅的设计风格都采用帕拉第奥式。爱尔兰最早的帕拉第奥式乡间别墅是凯文郡的柏拉蒙·佛瑞斯特（Bellamont Forest，图 2-2-13），建筑师爱德华·皮尔斯设计，始建于 1730 年。柏拉蒙的布局跟现在英国乡间住宅一样，共三层，地下一层，地上两层，正中为五扇吊窗和多利安式山墙，两侧由悬臂支撑，房屋侧面有四扇吊窗，皮尔斯把中间的两扇吊窗合二为一，这就是典型的威尼斯或者帕拉第奥式窗户，窗户分三个部分，圆楣，两侧平直。这是整个 18 世纪建筑师热衷的乔治亚房屋风格。皮尔斯中心壁龛的空白设计式样被后世很多建筑师所模仿。屋内中厅直通屋顶，二层三面为卧室，从一楼大厅进门，便可一览无余。

皮尔斯的父亲是英国建筑师约翰·凡布儒（Vanbrugh）男爵的表亲，母亲是爱尔兰人，1720 年初，他在意大利旅行的时候与伦敦的伯灵顿伯爵相识，1726 年底，他定居爱尔兰，并成为那个时代最重要的帕拉第奥式建筑师。除柏拉蒙以外，他还设计了蒂珀雷里郡喀什尔宫殿，也曾参与建筑基尔戴尔郡卡斯尔顿（Castletown），但他最著名的建筑作品是都柏林议会大厦，即现在爱尔兰银行总部。此楼建于 1729~39 年，是爱尔兰和英国最早且最大的帕拉第奥式公共建筑物，它雄伟壮观，前厅游廊高大宽敞，三面环绕着爱奥尼克式石柱，庄严地昭示着爱尔兰统治阶级的自信，这种自信在未来的年代使都柏林成为欧洲最美好的城市之一。

基尔戴尔郡卡斯尔顿成为 18 世纪 20 年代末爱尔兰最大的建筑。它的规模表明，18 世纪上叶大量规模极大的乡村别墅出现，比如，梅欧郡韦斯特坡特（Westport，1731 年设计）、威克洛郡鲍尔斯考特（Powerscourt，建于 1731）、基尔戴尔郡卡顿（Carton，建于 1739，图 2-2-14）、威克洛郡罗斯巴尔（Russborough， 建于 1742 年，图 2-2-15），以及米特郡柏林特（Bellinter，建于 1750），这些乡野别墅的设计者都是生于德国的理查·卡斯尔。罗斯巴尔是一座雄伟的帕拉第奥式建筑，两侧建筑呈扇形分布于主体建筑两侧，中间以有拱门的石柱廊相连。罗斯巴尔没有门廊，主体建筑的大门无疑体现了卡斯尔作品的壮丽和雄伟。



图 2-2-14. 基尔戴尔郡卡顿的大厅，部分房间由理查·卡斯尔于 1739，1745 年设计建造。



图 2-2-15. 威克洛郡罗斯巴尔，设计者理查・卡斯尔

除罗斯巴尔外，都柏林的莱斯特庄园和罗顿达（Rotunda）医院（图 2-2-16）也都属卡斯尔的建筑风格，即一楼正厅门廊不突出，整栋建筑为典型的帕拉第奥式，共三层楼，第一层为承重层。罗顿达得名于附属建筑中的圆形大厅，大厅由约翰・恩瑟（Ensor）于 1764 年设计，1786 年甘顿（Gandon）重建，目前为医院资助者拥有，罗顿达为三层炮塔式建筑，内部中厅直通屋顶，其爱奥尼克式壁柱和科林斯式辅柱正是当时公共建筑的主要特征。

爱尔兰帕拉第奥式建筑师弗朗西斯・宾顿（Francis Bindon），同时还是一位肖像画家，他在约 1731 年时设计了基尔戴尔郡弗恩斯（Furness，图 2-2-17），弗恩斯比理查・卡斯尔的建筑规模大，而窗户稍小，正中的三层主体建筑以墙与旁边的两层厢房相连，楼群呈扇形向两侧延伸，最外围是马厩和厨房，大门两侧呈对称分布，这一点与宾顿的建筑风格一致。



图 2-2-16. 都柏林罗顿达医院楼群外景



图 2-2-17. 基尔代尔郡佛恩斯，1731 年由佛兰西斯・宾顿设计建造。



图 2-2-18. 都柏林科尔干斯顿，帕拉第奥式建筑师南斯内尔·克莱门茨设计建造。



图 2-2-19. 利默里克海关大楼，1765-1769 年由大卫·达卡特（Duckart）设计建造。

到 18 世纪末，帕拉第奥式建筑一直盛行于爱尔兰。建于 1760 年的都柏林科尔干斯顿（Colganstown）（图 2-2-18）由建筑师卡斯尔的朋友南斯内尔·克莱门茨（1705 ~ 1777）设计建造，科尔干斯顿是爱尔兰帕拉第奥式建筑和农场相结合的典型范例，整栋建筑高大雄伟，里面附带阁楼。克莱门茨设计的纽伯瑞（Newberry）庄园、威廉斯顿（Williamstown）和洛芝（Lodge）公园都具有同一特色。科尔干斯顿主体建筑为地面上二层、正面三扇吊窗，而中间吊窗向外伸出，克莱门茨在其他地方的作品也保留了此特色。

爱尔兰帕拉第奥风格的最后一位建筑师是撒丁岛人大卫·达卡特，1760 年，他来爱尔兰工作，在科克和利默里克地区设计建造了几处庄园，科克郡基尔山尼格庄园（Kilshannig）和慈善医院［（竣工于 1773 年的原梅优劳提庄园（Mayoralty）］，他最卓越的成就是利默里克海关大楼（图 2-2-19），此楼建造于 1765 年，这座帕拉第奥式建筑正面有五扇窗，共三层，正面三扇拱形吊窗实显出大楼的雄伟庄严，而这也是达卡特所喜爱的风格。如此处拱廊，或其他如吉尔肯尼郡考克斯（Cox）的吉尔山尼格和卡斯尔顿。

从帕拉第奥到新古典主义

卡斯尔去世后的 1751~1769 年期间，没有一所建筑能超越他的设计水平。都柏林建筑界被几大家族所把持，他们是达雷（Darleys）、森坡（Semple）和恩瑟，他们修建了大量的红砖街道和广场，成就了都柏林的现貌。

仍沿用帕拉第奥式建筑的都柏林当地建筑师是约翰·司麦思（Smyth），司麦

思直接仿照帕拉第奥修建了马尔保罗（Marlborough）街的圣·汤姆斯教堂（建于1758 年，毁于 1922 年）和圣三一学院的院长大楼，圣·汤姆斯教堂是模仿威尼斯瑞登道（Redentore）教堂的帕拉第奥式建筑而设计，院长大楼则是沿用 18 世纪初伯灵顿伯爵为韦德将军在伦敦修建庄园时所采用的帕拉第奥风格，其他建筑师的帕拉第奥式特征不甚明显。

1773 年，汤姆斯·艾乌瑞（Ivory）建造了都柏林蓝衣学校，其主体建筑有几处颇具卡斯尔 70 年前建造的罗顿达医院之风格，蓝衣学校基本上属于帕拉第奥式建筑，整个建筑群包括主体建筑、厢房和连接厢房和主体建筑的房屋，这些房屋主要用作小教堂和学校教室。据说，艾乌瑞未建成的中心塔楼并非帕拉第奥式，而是英国巴洛克式建筑，与罗顿达医院的塔楼相比，这座建筑群则更复杂。主体建筑、连接处和厢房都具有乡村别墅的风格，只是中心的吊窗稍有不同，而连接处内壁龛的圆楣设计已突破了主体建筑的乡村别墅之韵味，塔楼上鹰眼般的窗户又使人回想起厢房的椭圆形窗。厢房还具有一些新的特征，比如，主体大楼内的空白壁龛，无框的窗户和有垂饰的壁龛，外形上给人以庄重严肃的感觉。

这些细节上的改变预示着 18 世纪末帕拉第奥式建筑风格将被新风格替代，这就是新古典主义风格，新古典主义风格综合了古典式建筑和帕拉第奥式建筑风格。艾乌瑞的建筑综合了各种形式，譬如，主体建筑正面由紧紧相连的三座大楼构成，中央吊窗突出，底层却没了乡村别墅的风格。建筑师对形式的热衷还表现在他以各种凹凸来削弱主体建筑的气势，比如，中央窗户的拱形设计。此种风格同时也使新古典主义风格比帕拉第奥式更具纪念性和装饰性。

虽然帕拉第奥式建筑师着眼于诠释古代建筑和 16 世纪意大利建筑，而新古典主义风格建筑师更热衷古罗马建筑风格，由于 18 世纪中叶以来关于古代建筑的书籍大量面世，追随这两种风格的建筑师们因而得益。其中最有名的是在罗马工作的建筑师兼艺术家杰姆拜第斯塔·皮让斯（Giambattista Piranesi），建筑师们从蚀刻及其他艺术中汲取古典元素的营养，如，米歇尔·杉楠（Shanahan）以提沃里（Tivoli）的外斯塔（Vesta）寺院为原型设计了德里郡当希尔（Downhill）姆森登（Mussenden）寺院，而甘顿以罗马的潘提恩（Pantheon）圆顶建筑为原型设计了都伯林四法院。在都伯林海关大楼北门我们看到了如康斯坦丁拱门一样受欢迎的罗马凯旋门风格。此外，在那个大旅行的时代，很多建筑师都曾游历罗马，因为许多年轻人以游历欧

洲作为完成自己学业的最后一个旅程，而旅程常常会持续几年，罗马往往是最主要的一站。

1750 年，爱尔兰查乐蒙（Charlemont）勋爵自罗马回到爱尔兰，在罗马的时候，模仿罗伯特·费根（Robert Fagan）为乔治·怀特男爵作画，平培奥·巴脱尼（Pompeo Batoni）也为查乐蒙画像。以罗马古建筑为背景的画像显示了年轻鉴赏家的兴趣所在。自然，当查乐蒙、怀特和其他人完成游学回国时，他们都想建造类似他们在意大利见过的庄园。查乐蒙便请那个时代最有成就的建筑师——威廉·钱伯斯为他在都柏林设计了一处住宅，并在住宅附近也修建了别墅，住宅现为帕耐尔广场的胡夫雷恩（Hugh Lane）市立美术馆，别墅现在是科隆塔夫（Clontarf）的马里诺（Marino）俱乐部。

马里诺俱乐部建于 18 世纪 60 年代，是爱尔兰迄今为止与众不同的建筑物，对于建筑师和出资人而言，修建这座建筑物是以娱乐为目的，他们要创造建筑的瑰宝，而不是实用，像所有精品建筑一样，此建筑耗费巨资，事实上，由于第二层是建在檐口之上，所以第一层比原设计规模宏大。多里克柱廊上雕有希腊十字架，整个建筑地基很高，南北两侧设有台阶，东西有围栏，山墙两侧为柱子，柱子支撑着很重的檐口，阁楼为南北走向，整座建筑非常考究，绵延的高墙连接起所有的柱子，精致的雕刻尽显豪华，从哪一边哪一侧看都极为完美。

新古典主义对爱尔兰建筑最为显著的影响是建筑师艾乌瑞的作品，他的蓝衣学校即综合了帕拉第奥和新古典主义的元素，但他后期的作品都柏林纽考门（Newcomen）银行大楼则更接近于新古典主义：高大的墙体，载重拱内每隔一段就安有一扇窗户（就如蓝衣学校厢房设计一样），屋顶栏杆下饰有各色饰物。

1769 年，都柏林要修建新的皇家交易所（现为都柏林市政厅），由于本土没有出色的建筑师敢承担这一任务，因此开办了一场设计竞赛，邀请爱尔兰和英格兰的建筑师们参加，荣获一等奖的建筑师不仅有奖金赠送，还可以承接建造交易所的项目。英格兰人汤姆斯·库利胜出，他自此来都柏林工作，一直到他短暂的生命结束。库利的皇家交易所与钱伯斯的马里诺俱乐部（图 2-2-20）极为相似，比如，独立的柱子、壁龛（两层楼高）和主次分明的高墙，建筑物内的设计则具有鲜明的新古典主义风格，即高大圆柱支撑的圆形穹顶大厅。库利还在都柏林设计了其他建筑——一栋写字楼，这栋楼后来成为甘顿（Gandon）的四法院的一部分。库利后来



图 2-2-20. 都柏林郡马里诺俱乐部，威廉·钱伯斯爵士设计。此楼于 1759 年开始建造，这里的所有雕塑都是西蒙·威尔皮尔（Simon Vierpyl）的作品，包括楼顶大瓮，此瓮本是用来遮盖烟囱，并不具古典风格。卡西诺是钱伯斯专门为查乐蒙第一代男爵詹姆斯·考乐菲尔德（Caulfeild）设计，主要用于娱乐，是欧洲 18 世纪新古典主义最精美的建筑。卡西诺意为小房子，但是却拥有 16 间装修精致的房间，在结构和历史上，卡西诺都称得上是非凡的建筑。

负责设计建造了阿玛（Arcnagh）的大主教宫殿（1770 年）、皇家学校（1774 年）和宫殿小教堂（1781 年）。

詹姆斯·甘顿

甘顿，1743 年生于伦敦，在 1781 年奔赴都柏林设计建造海关大楼（图 2-2-21）之前，在威廉·钱伯斯工作室工作。都柏林的四法院（1786 年）和国王旅馆（1795 年设计）都是他的作品，他还为皮尔斯的上议院议会大楼扩建了一个柱廊（1785 年），柱廊正对学院街。他称得上是 18 世纪都柏



图 2-2-21. 都柏林海关大楼，詹姆斯·甘顿设计，始建于 1781 年。



图 2-2-22. 都柏林四法院，左侧是库利 1777 年所设计建筑的部分写字楼，1786 年，甘顿重建了右侧建筑，并在中间增建了不朽的庭院。

林伟大的建筑师。利菲（Liffey）河边的海关大楼是一座长条形建筑群，其间以稍微突出的吊窗相连，其独立柱式及壁凹，中央阁楼，以及爱德华·斯密斯制作的精美雕塑（位于门廊正上方的顶层）都很有特色，中央圆顶建在主体建筑之上，四周由圆柱支撑，外形修长典雅，颇具巴洛克之风。

相比之下，四法院（图 2-2-22）则显得较为宏伟庞大，其主要建筑特色是以正方形对角线相交的圆顶大厅为中心，以拱廊与四周建筑相连。甘顿是 1786 年开始修建这座建筑群，他继承了库利（逝于 1784 年）修建公共建筑的风格，并对其稍作修改而建造了西厢房，但完全仿照了东厢房。大圆顶周围的立柱给大厦以前所未有的令人敬畏之风，实际上大圆顶更像是拳击场，中心壁龛像是在修建完成之后再在墙上凿出的。部分正面建筑的风格源自瑞恩（Wren）爵士，且与伦敦圣保罗大教堂正面西侧的底部极为相似。

自 1784 年起，甘顿在都柏林市区外最重要的作品为沃特福德法庭和监狱（现已损毁）。他也为之前的资助人和朋友们建造了庄园，如都柏林郡马拉海德（Malahide）的阿比威尔（Abbeville），阿比威尔是为那位曾劝他来爱尔兰的约翰·比瑞斯福德（Beresford）设计的；都柏林辛迪蒙（Sandymont）公园是他为朋友——画家威廉·阿什福德（Ashford）设计的；立诗郡艾末（Emo）法庭。1823 年，八十岁高龄的甘顿在都柏林郡卢堪（Lucan）的堪农布鲁克（Canonbrook）家中离世。

18 世纪末的乡间住宅

与理查·卡斯尔在 1740 年前后设计的大型乡间宫殿相比，爱尔兰的乡间住宅规模相对较小。继查乐蒙勋爵的庄园之后，威廉·钱伯斯又重设计并修缮了都柏林卢堪庄园。汤姆斯·艾乌瑞设计了米特郡基尔卡提（Kilcarty）乡间住宅，这所大宅堪称设计精巧和节俭的典范。1759 年，他被都柏林协会建筑学院任命为首席建筑师，从建校之初，学校就颇受世人追捧，虽然学生们的作品大都没有留下姓名，但众所周知，很多爱尔兰境内 18 世纪末的建筑都出自这所学校的学生之手。他们的设计风格大同小异，一般是两层小楼和一层地下室，正面三扇吊窗，尖尖的屋顶。古典风格不是很明显，如果有，也只限于门窗装饰，也可能是前门上的威尼斯式窗。18 世纪末和 19 世纪初，爱尔兰新教徒建造的乡间住宅大都如此。

18 世纪末，许多重要的建筑活动只是对前人建筑作品的增增减减，英国建筑师詹姆斯·维特（Wyatt）是当时颇受尊崇的一位，他负责米特郡阿德布拉堪（Ardbraccan，1773 年）、沃特福德郡库拉摩尔（Curraghmore，1770 年代末）和梅欧郡韦斯特坡特（1781 年）的装饰工作，也参与设计了弗曼纳郡的卡斯尔库勒（Castlecoole，1793 年竣工）。在甘顿以建造公共建筑为主的同时，维特主要建造民用建筑，他最早的作品是 1772 年为蒙特·肯尼迪（Mount Kennedy）在威克洛郡设计的庄园（图 2-2-23），此庄园 10 年后才动工建造，与帕拉第奥式的柏拉蒙庄园相比，它的新古典主义风格体现得淋漓尽致。两种建筑的正面都较重视水平结构，但在柏拉蒙，三层房屋彼此相连，而在肯尼迪，每个房间则完全独立，互不影响。比如，柱廊的山墙没插进上层楼板，而是被上层戴克里先（Diocletian）式窗户紧紧压住，所有的窗户设计简单，几乎完全相同。



图 2-2-23. 威克洛郡蒙特肯尼迪，1772 年詹姆斯·维特设计，1782 年动工修建。

因受前世荣光的鼓舞，新古典主义蕴含着浪漫主义元素，而对浪漫主义的缅怀在 18 世纪末复兴的哥特式建筑中得以充分表达。与之后的哥特复兴式建筑相比，早

期古典式庄园因增建塔楼和城垛而表现出哥特式风格。1785 年，维特以哥特式设计装修了米特郡斯雷恩城堡，但 18 世纪的塔楼和城垛下的窗户完全是古典主义风格。

教堂

爱尔兰现存的 18 世纪教堂别具特色，这主要是 19 世纪初重建大量新教教堂，而重修的天主教教堂只有几座，科克天主教南部教区教堂（1766 年）就是一个例外。

都柏林圣·玛丽和圣·威伯格（后改建）都是 18 世纪初，由汤姆斯·伯格设计修建的，他也是圣三一图书馆（1712 年）和斯蒂文博士医院的设计者（1720 年）。圣·凯瑟琳教堂修建日期可追溯到 18 世纪 60 年代，设计者为约翰·司麦思。同一时期在科克市修建的教堂有杉东（Shandon）街上的圣·安妮（1722 年）、基督教堂（1720 年）和圣·彼得教堂（1783 年），而当年最有影响的建筑师罗杰·马尔荷兰（Roger Mulholland）在贝尔法斯特罗斯玛丽街设计了长老会教堂，此教堂于 1783 年竣工。

乔治亚式教堂外形属古典主义，有三个典雅的吊窗，正面西侧是高高的塔楼和尖塔，整座教堂占地为长方形，分为正厅和两侧过道，正厅周围的柱子把正厅和过道明确分开，窗子较大，窗楣为圆形，安有透明玻璃，教堂内一排排箱式长椅、风琴箱和讲坛由实木打制，按常理，教堂内的家具都展示了本时代最精湛的木雕技艺。只是偶尔有精美的石膏雕饰，如多哥达的圣·彼得教堂。这些教堂设计者中不乏著名的建筑师，比如，理查·卡斯尔设计的当恩郡纽堂布列达（Newtownbreda，1737 年），甘顿的立诗郡库尔班那戈（Coolbanagher，1785 年），弗朗西斯·约翰逊的劳特郡巴里马肯尼（Ballymakenney， 1785~1793 年），理查·莫里森修建的部分喀什尔大教堂（1788 年竣工），当地建筑师约翰·罗伯特设计的沃特福德郡新教教堂和天主教大教堂，分别竣工于 1779 和 1796 年。

城镇和乡村

直到 18 世纪初，爱尔兰大部分城镇的住宅都具有军事防御功能，许多像西米特郡的阿特龙或科克郡德里、金塞尔和约尔等城镇的住宅都设有防卫工事，四周建有高大的围墙，不过，里面居住的却是英国人，而本土爱尔兰人的住宅并没有建筑防御工事。直到今天，利默里克和吉尔肯尼的四分之一被称之为爱尔兰镇的住宅仍

保留着这一特色。

在 17 世纪厄尔斯特殖民期间，爱尔兰北部一些城镇已初具规模，比如，德里和科勒瑞恩（Coleraine），但南部城镇是 18 世纪才发展起来的，主要原因是亚麻或羊毛工业在北部的兴起，一些村庄慢慢发展成为交易中心或市场。再者，18 世纪的许多交易市场建得较为宏伟，市场格局为长方形，敞廊之上是一间大房，有时，市场大楼还作为法庭或集会场所，比如，外克斯福德（Wexford）、纽罗斯（New Ross）、鲍特灵顿（Portarlington，图 2-2-25）、基尔戴尔和鲍特菲力（Portaferry）。



图 2-2-24. 都柏林乔治亚式格建筑，都柏林费兹威廉（Fitzwilliam）街，建于 1780 年 ~1820 年。



图 2-2-25. 1800 年，立诗郡鲍特灵顿（Portarlington）市场。

18 世纪都柏林和科克城市建筑的规划深受宽敞街道委员会活动的影响，宽敞街道委员会如其名所示，他们主张加宽街道。他们的管理范围较为宽泛，如强制购买等。1757 年，宽敞街道委员会成立，主要负责加宽并延长塞克威尔（Sackville，现为奥·柯奈尔 O’Connell）街至利菲河边，如此，经过河上一座新桥和宽阔优雅的道·里尔（D’Olier）和西墨兰（Westmoreland）街，就可以通往城南，后者直接通往科律治·格林（College Green），科律治·格林大街紧挨圣三一学院和议会大楼，新加宽的达姆（Dame）街西侧为都柏林城堡，经科律治·格林可达议会大楼，另有一条笔直宽敞的大街和桥从城堡和皇家交易大楼（现为市政厅）绕回北面的银行。

在某种程度上，18 世纪其他大城镇发展的模式是完全效仿都柏林和科克，比如，兴建教堂、学校、医院，或 18 世纪末的海关和市场。自 18 世纪下叶始，大都以建造乔治亚风格住宅为主，即宽敞的大街和广场，道路两侧成排的红砖房，红砖房简约而典雅的外装修与其奢华的内饰形成强烈对比。都柏林的蒙特卓怡（Mountjoy）、

路特兰[Rutland，现为帕奈尔(Parnell)]、迈瑞恩(Merrion)和费兹威廉(Fitzwilliam)街，利默里克的圣・约翰广场和纽唐・佩利（Newtown Pery），都属于乔治亚风格的私人住宅。咖迪纳（Gardiner）家族（后为蒙特卓怡爵爷）设计了都柏林市北部大部分街道，而费兹威廉家族则设计了都柏林市南部，利默里克市的乔治亚风格建筑要归功于佩利家族，而贝尔法斯特于 18 世纪下叶，邓尼戈五世男爵掌控的时候，以邓尼戈大街和邓尼戈・佩雷斯为中心，呈网格状向外发展为城市，但遗憾的是，当地建筑师设计建造的很多建筑物现未能保留。

一些城镇和城市，比如，阿玛、斯莱戈和吉尔肯尼都建有乔治亚风格的民居，宽阔的街道两旁是优雅的住宅楼和购物中心，城镇虽不很雄伟壮观，但规划得合理而舒适，所有街道都是以镇中心广场向外辐射，但有些地方特别，比如厄尔斯特为六边形。大多数城镇都只有一条主街，街道两旁楼房的一楼大都为店铺，其上是住宅，除了主街，偶尔还会增加其他街道。大部分迷人的小镇和乡村都出自当地有影响的家族，比如，奥弗利郡伯尔(Birr)、梅欧郡韦斯特鲍特、立诗郡阿比雷克斯(Abbeyleix)、西米特郡太瑞斯帕斯（Tyrellspass），这些城镇规划得非常正规，比如，狭长的街道，绿树成荫的街景或者乡村草坪。

绘画

18 世纪早期的肖像画

18 世纪早期肖像画家们还担任着与后世肖像画家些许不同的角色，他们大都较为富有，并为与自己地位相当的人画像，那是斯威夫特(Swift)和伯克利(Berkeley)的时代，是康格里夫(Congreve)和教皇的时代，一个比任何时候都尊重知识的时代，胡弗・霍华德（Howard，1675~1738 年）和查尔斯・贾维思（Jervas，1675~1739 年）就是如此富有的两位画家。他们都进入文学界和社交界的高层，都曾游学国外，霍华德是爱尔兰人，1697 年他与佩姆布鲁克（Pembroke）男爵一起道访荷兰，然后去罗马拜在卡洛・马拉他（Carlo Marata）门下，在伦敦工作期间他还曾游历爱尔兰。

贾维思也把事业重心放在伦敦，也曾求学于罗马，1709 年，从罗马回到伦敦。这两人当中，霍华德虽资质平庸，但是他的画风仍较适合描绘博学的神职人员、医生和学者。彼得・布朗尼主教端端正正地坐着，而霍华德要刻画的就是他的干练和呆板。贾维思画风较为优雅，擅长表现丝绸锦缎等漂亮的衣服，其肖像作品的构图



图 2-2-26. 胡弗·霍华德，《布朗尼（Browne）主教》，1710 年，127X98.5 厘米。现藏于都柏林圣三一大学。



图 2-2-27. 查尔斯·贾维思，《玛莎和特瑞莎·布朗特姐妹》，1715 年，127X102 厘米，牛津郡梅坡德尔姆（Mapledurham）。

与他所接受的复杂训练恰恰背道而驰，在他的作品《玛莎和特瑞莎·布朗特姐妹》（图 2-2-27）（私人收藏）中，人物面部表情生动，手持象征和平和爱情的橄榄枝和香桃木花环，而这姐妹俩正是画家的朋友，也是教皇的朋友。

詹姆斯·拉萨姆（Latham），这位18世纪爱尔兰肖像画家曾求学于荷兰安特卫普，虽其作品颇具有英国画风，尤其是英国画家威廉·贺加斯（Hogarth）之风，但仍保留着他个人的特色。相比之下，霍华德的肖像稍显呆板，贾维思的漂亮女孩们有些装腔作势，拉萨姆的肖像则比以往任何一位爱尔兰画家的作品都传神，其《克雷顿（Clagton）主教和他的夫人》（图 2-2-28）有着贺加斯画风的痕迹，尤其是主教那白色法衣的画法，画面构图合理，简洁而



图 2-2-28. 詹姆斯·拉萨姆（Latham），《克雷顿（Clayton）主教和他的夫人》，128X175 厘米，现藏于爱尔兰国家美术馆。

优雅，主教夫人的首饰属细节刻画部分。

尽管斯蒂芬·斯劳特（Slaughter）逝于1765年，但是他的画风却并未与时俱进，仍保留着18世纪初的特色。他擅长使用纯色、淡蓝和粉色，这给他的画作增添了淳朴之感。斯劳特是英国人，他对色彩的感觉主要是源于他在巴黎和佛兰德斯的工作经历，那里的人们重视传统油画色彩观。1734年，斯劳特访问都柏林，有很多爱尔兰肖像画家都师从于他，因此他不可能只到过都柏林一次。科克画家菲利普·哈塞（1713 ~ 1783年）的画风虽稍显质朴但仍不失其文雅。

约瑟夫·李森（Leeson）出生于富裕的酒商之家，威克洛郡的卢斯巴尔（Russborough）就是他在1740年出资建造，理查·卡斯尔设计的。自然，1735年，当安东尼·李为他创作肖像画（图2-2-30）的时候，必须以建筑物为背景，也体现了李森对当代建筑的爱好，很少有人知道这幅画是李最早的肖像画。

就如16世纪意大利建筑学在英国和爱尔兰广受推崇一样，18世纪的意大利美术也在爱尔兰颇受欢迎，比如，画家叶叔华·雷诺兹（Joshua Reynolds）在面对使他的每幅肖像画作品看上去不同的问题上，坚信一个观念：向古典大师学习，就如建筑师采用16世纪建筑雕塑一样，他悉心向16和17世纪画家们学习，18世纪画中，母女摆着与拉斐尔的《母亲与孩子》同样的姿势。雷诺兹由此受到批评，批评者不是别人，正是楠斯内尔·侯恩，侯恩的《巫师》（图2-2-29）刻画了一位巫师，



图2-2-29. 楠斯内尔·侯恩（Nathaniel Hone），《巫师》，1775年，145X173厘米，现藏于爱尔兰国家美术馆



图2-2-30. 安东尼·李，《约瑟夫·李森》，1735年，197X122厘米，现藏于爱尔兰国家美术馆。

巫师用魔棒创作了一幅画，他仿照古代大师们的雕刻作品创作出画面左下角的火焰。侯恩称得上是爱尔兰第一代画家，他的几幅个人自画像被爱尔兰国家美术馆收藏，他所有的画像都表情严肃，一脸谨慎，甚至他在画《一个画速写的小男孩》的时候，也运用了这样的表情。那个小男孩大概就是侯恩的儿子，他后来成为微型画画家。侯恩本人也画微型画，画面尺寸一般为5~8厘米，或象牙水彩画，或金属胎珐琅，这些都是18世纪时尚的纪念品。



图2-2-31. 候瑞斯·侯恩(Horace Hone)，《女士微型像》，象牙水彩画，7.3X5.7厘米。

18世纪末的画家和雕刻师

约翰·刘易斯（Lewis）是都柏林剧院的舞美设计师兼肖像画家，他的很多画像中的人物都是和剧院有关的，比如，女演员佩格·巫费顿（Peg Woffintong，图2-2-32），此画现藏于爱尔兰国家美术馆，这副肖像画作品颇为成功，值得注意的是他如何在有限的椭圆形画面上刻画人物，他详细地描绘了手指线条，背景中海湾的轮廓，帽檐，以及女演员面对观众的神态，因此，简单的肖像画成了一幅不错的图画。



图2-2-32. 约翰·刘易斯，《佩格·巫费顿》，1753年，73.7X63厘米，现藏于爱尔兰国家美术馆。

汤姆斯·弗莱叶（Frye）是爱尔兰美术史上非常有名的一位画家，虽生于爱尔兰，但是他一生大部分时间在伦敦度过，他擅长油画、粉笔画和微型画，同时也是一位著名的金属艺术雕刻师。他的作品《约翰·艾伦》肖像（图2-2-33，现藏于爱尔兰国家美术



图 2-2-33. 汤姆斯·弗莱叶，《约翰·艾伦》，1739 年，237X154 厘米，现藏于爱尔兰国家美术馆。

馆），整个画面反映了时代特征，艾伦站在桌边，身后是帕拉第奥式柱子，桌面镶嵌着精美的意大利大理石。弗莱叶以粉笔末直接涂在粉笔画的画面中心上，使画面呈柔美之感。他沿用 18 世纪金属雕刻技艺，即用千万个极小的点构成画面，金属制品比其他材质更容易具有光影感，实际上，人们是近年才熟知弗莱叶也是知名的金属雕刻艺术家。

在金属雕刻工艺上，查尔斯·埃克斯萧（Exshaw）是稍逊于弗莱叶的爱尔兰画家，与他的金属雕刻作品相比，作为绅士、画家和画商的埃克斯萧本人的画作水平一般。

无论是弗莱叶还是埃克斯萧，都不是“都柏林团体”金属雕刻家的成员，都柏林团体成员主要是都柏林土生土长的画家，比如，理查·休斯敦（Houston）、詹姆斯·麦克阿代尔（McArdell）、约翰·布鲁克斯（Brooks）、詹姆斯·沃森等，这些画家其实在 18 世纪中期至 18 世纪末期都是非常优秀的金属雕刻大师。

罗伯特·亨特虽生于厄尔斯特，但他一直都在都柏林工作，他的作品《绅士像》（现藏于爱尔兰国家美术馆）反映了弗莱叶曾描绘过的社会环境，肖像是威克洛郡的拉·杜诗家族成员，他在伦敦银行工作，过着乡村绅士的生活，画面很好地表现了画中人物的社会地位。

都柏林协会创办的学校

爱尔兰美术史上最重要的事件就是创办都柏林协会美术学校（1770 年创办），这所学校本是一位从巴黎学画的画家在都柏林创办的小美术学校，1740 年初，都柏林协会接管学校，这位画家仍留校任教，主教人物画。1779 年生活在都柏林的法国画家詹姆斯·曼宁（Mannin）受聘教授装饰画和风景画，1759 年，汤姆斯·艾乌瑞教授建筑绘画。学校每年都开设学生习作奖，以鼓励创作优秀作品。自那时起，



图 2-2-34. 胡夫·道格拉斯·汉密尔顿，《议员丹尼斯·达利（Denis Daly）》，蜡笔画，24X20.3 厘米，现藏于爱尔兰国家美术馆。



图 2-2-35. 罗伯特·希丽（Healy），《自画像》，1766 年，黑白粉笔画，57.8X44.4 厘米，现藏于爱尔兰国家美术馆

大部分爱尔兰画家都在学校里接受培训。韦斯特传承给学生们的精华是他在巴黎所习得的、微妙的色彩感，更重要的是，娴熟的蜡笔画的技艺，要感谢韦斯特培养出了不列颠群岛上最知名的蜡笔画画家，他的学生胡夫·道格拉斯·汉密尔顿（Hugh Douglas Hamilton）。汉密尔顿擅长以淡彩在小椭圆形的画面上画肖像，因此在爱尔兰或英格兰没几个人愿意为他做模特儿，画那么小的肖像画。同时，他还是一位历史画画家，1764 年，他定居伦敦，之后移居意大利罗马，在那里逗留 12 年后，1791 年时，他曾返回都柏林，我们不太清楚他是否教授油画，但能肯定的是，他学生的风景画作品都已达到很高的水平。

尽管很多学生在学校时都学过黑白粉笔画，但是画技超群的只有如下几位画家，他们是罗伯特·希丽和威廉·希丽（Healy）兄弟，查尔斯·弗瑞斯特（Forrest），马修·彼得斯，汤姆斯·希奇（Hickey）和汉密尔顿。罗伯特·希丽只用黑白粉笔画动物，尤其是马。他的自画像（图 2-2-35）是他在协会学校时画的，手法细腻，称得上是韦斯特学生中水平最高的。学校留存下来的马修·彼得斯所作的自己和恩师韦斯特的肖像则稍逊色一些。彼得斯的色彩感极好，这使得他日后成为一名肖像



图 2-2-36. 汤姆斯·希奇：《悲喜剧女神之间的男演员》，1781 年，102X128 厘米，现藏于爱尔兰国家美术馆。

画领域卓越的画家，他最优秀的作品就是那些有着迷人姿态的美女们，但更能表现他天赋的作品还是都柏林城堡中的《游戏者们》（1786 年）。

结束跟韦斯特的学习之后，汤姆斯·希奇顺利成为英格兰画家，后游历印度和中国。他的画作《悲喜剧女神之间的男演员》（图 2-2-36）还带着些许法国艺术着色和构图风格，这幅画同时也体现了协会所属学校教学水准，完全超越了同时代求学英国的艺术家们的水平。

新古典主义绘画

如果有人要探究新古典主义建筑和 18 世纪早期的建筑之差别，那就得追根求源，新古典主义绘画相对来讲比较容易理解：在古代雕塑角逐的过程中，18 世纪后期的绘画产生了。



图 2-2-37. 詹姆斯·贝瑞，《亚当和夏娃》，233X183 厘米，现藏于爱尔兰国家美术馆

詹姆斯·贝瑞（Barry）1741 年出生于科克，1764 年跟随爱德蒙·伯克（Edmund Burke）来到伦敦。伯克是当时一位很有影响力的作家，他的《论崇高与美丽概念起源的哲学探究》一书首次确立了崇高与美丽这对术语，他还资助贝瑞于 1765~1771 年期间游览意大利。贝瑞在伦敦创立自己的事业，并于 1782 年成为皇家艺术学院的美术教授，不过，由于对同事的言语攻击，他于 1795 年被开除。他的《自画像》（图 2-2-38，现藏于爱尔兰国家美术馆）表现他站在《赫克琉斯踏上嫉妒之蛇》雕像的底座上，手拿他自己的一幅画——《库克罗普斯和塞特儿》，这幅画很好地阐释了新古典主义绘画的主张：脱离古典主

义主题和构图。贝瑞以浪漫主义气质刻画自己：晶莹的双眼和微张的双唇蕴含着魄力和激情。贝瑞的《亚当和夏娃》（图 2-2-37）创作于意大利，如刻画了一组雕塑人物，而人物姿态则表现了轮廓线的节奏。



图 2-2-38. 詹姆斯·贝瑞，《自画像》，1803 年，76X63 厘米，现藏于爱尔兰国家美术馆

对轮廓线的热衷是新古典主义的特色之一，汉密尔顿的《丘比特和赛姬的秘密婚礼》（图 2-2-39）轮廓线效果则更为显著。在罗马的时候，汉密尔顿成为安东尼奥·堪诺瓦（Antonio Canova）的朋友，堪诺瓦是当时最重要的雕塑家，1787~1793 年期间，堪诺瓦创作了雕塑作品《丘比特和赛姬》，而汉密尔顿后来就在他的肖像画里刻画了这样的主题，尽管他并不是抄袭这件雕塑，但爱人互相靠近并亲吻的姿势，衣饰和相拥的臂膀等都很是相似。



图 2-2-39. 胡夫·汉密尔顿，《丘比特和赛姬的秘密婚礼》，198X151 厘米，现藏于爱尔兰国家美术馆



图 2-2-40. 亚当 巴克，《女孩肖像》，水彩， 17.6X25.9 厘米，现藏于爱尔兰国家爱美术馆

贝瑞终其一生都坚持自己的绘画主题，几乎拒绝为别人创作肖像画，他认为那是一种低俗的绘画形式，他在穷困潦倒中离开了人世。汉密尔顿只是偶尔创作《丘比特和赛姬》那样的作品，以此谋生罢了。除剧院舞美外，没什么其他职业可以让一位艺术家在18世纪生存下去的，因此，新古典主义的理想就是人像艺术。罗伯特·费根（Fagan）的《圣乔治·怀特肖像》描述了他在欧洲旅行时的肖像，他手拿速写版，走向罗马郊区的竞技场。此画表现了18世纪后期，人们崇尚古罗马风的热情，风格相似的画家以相似的姿势刻画成百上千兴趣相投的年轻人。

费根生于伦敦，是一位银行家的儿子，1784年，他游学意大利，成为一名画商兼古董商，有时候，也亲自操刀，成为时尚肖像画画家。他的作品《画家自画像和画家的第二任妻子》作于1803年，如贝瑞的《自画像》一样表现了浪漫主义气质，画中，他为自己的妻子穿上时尚的露胸装。古典主义深深影响着人们当时的生活，尤其要求女性要仿照祖先，如从前的建筑与艺术一样，费根夫人表现出古典雕像的气质。亚当·巴克（Buck），一位来自科克的微型画画家，就为不太大胆的女性们穿上适当的衣裳，在他的新古典主义画作里，他擅长雕刻小幅肖像，尤其是为女性创作。

非爱尔兰裔肖像画家及本世纪末绘画

18世纪后三十年贡献卓越的画家都是非爱尔兰裔，他们是英国人弗兰西斯·威特利（Wheatley）和罗伯特·侯姆（Home），美国人吉尔伯特·斯图亚特（Gilbert Stuart）。他们都曾旅居都柏林，倒不是那一时期的爱尔兰没有优秀的画家，而是那些优秀的画家们都被伦敦或欧洲其他城市所吸引而移居国外，这些人中有贝瑞、汉密尔顿、威廉·彼得斯和亚当·巴克。在爱尔兰，一个确凿的事实是没有人从经济上支持艺术的发展，但威特利、侯姆和斯图亚特可以毫无困难地创建自己的事业。侯姆是这三人中天分较差的一位，他于1779年来到都柏林，并很快小有名气，同一年，威特利也来到都柏林，且一直住了四年，创作了很多关于志愿活动的作品，他在作品里详细地描画了优雅的志愿者制服，同时，他还创作了几幅风景画。1789年，才华横溢的斯图亚特初露头角，这使侯姆的光辉黯然失色，斯图亚特在他的作品《威廉·伯顿·考宁甘》（图2-2-42）中，以生花妙笔展示了爱尔兰人的个性，画面人物没有装腔作势的表情，背景中没有狗，没有宏伟的帕拉第奥式门厅，没有罗马角斗场，只是考宁甘红润健康的面色和紧绷在丰满的肚子上的日常衣着。

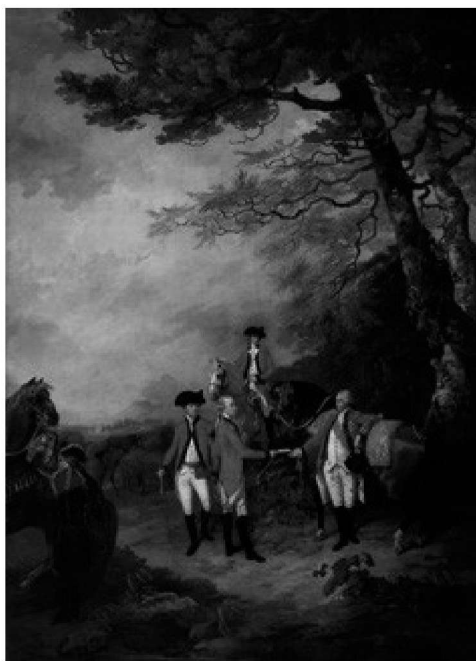


图 2-2-41. 弗朗西斯·威特利(Francis Wheatley),《在都柏林凤凰公园检阅士兵》,1781 年,244.5X182.2 厘米,现藏于伦敦肖像馆

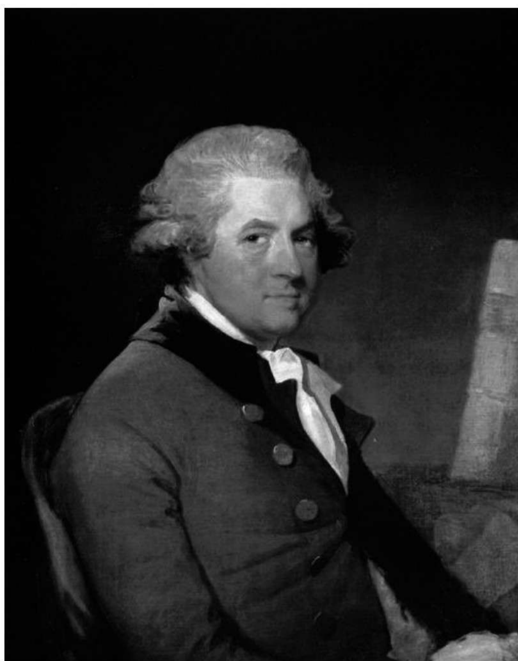


图 2-2-42. 吉尔伯特·斯图亚特,《威廉·伯顿·考宁甘》William Burton Conyngham

这一时期另一位较有影响的英国画家——乔治·秦纳瑞(Chinnery),1795 年,他来到爱尔兰,并娶了一位爱尔兰妻子,1802 年他离开爱尔兰,先后到印度和中国工作,他那一时期的作品表明他应该是当时最有名的画家。马丁·阿彻·习为 18 世纪艺术画了一个圆满的句号,与大部分画家一样,他结束在都柏林协会美术学校的学习后,移居伦敦,并于 1830 年继汤姆斯·劳伦斯爵士之后,成为皇家美术学院的院长,他的代表作《画家之子威廉》(图 2-2-43)表达了新古典主义绘画的简洁之风,其中还流露出淡淡的感伤。



图 2-2-43. 马丁·阿彻·习(Martin Archer Shee),《画家之子威廉》,73.7X61 厘米,现藏于伦敦皇家艺术学院

风景画初期

《鸟瞰立诗郡斯特拉巴利（Stradbally）庄园》（私人收藏）的作者已无从可考，不过，应该是爱尔兰本土画家，作品创作时间大概是1740年，这张描绘了18世纪初爱尔兰住宅的画作看上去更像是地形图而不是美术作品，画面以庄园的花园和住宅为主题，展示了考斯比家族40年前的精心设计。同一时期，荷兰画家威廉·冯·德·黑艮在爱尔兰工作期间创作了一幅《沃特福德风景》，他作品的视角更低更远，这样，他可在画布上展现更多的景物。约瑟夫·都德的构图也是如此。

安东尼·彻耳利（Chearnley）创作的《金塞尔风景》对景物的刻画比以往稍细致，虽从远处可看出金塞尔全貌，但描绘并不十分详细。河流入海处，一群人穿着时尚衣装边走边打闹着，其中还有一人作画，这些人比比画画的，成为画面的中心，使观众忽略了风景。这幅画的表现方式说明，画家们虽利用地形图刻画风景，但是仍热衷于画面美感的传达。自此，风景画开始独立于地形图绘画。

风景创作

自18世纪40年代，都柏林协会美术学校建立之初，许多爱尔兰画家就在那里接受培训，学校每年还设有风景画奖学金，这一举措使18世纪的爱尔兰产生了一批优秀的风景画家。

课堂教授风景画表明地形绘画不是18世纪风景画所要求的唯一形式，并且想象中的爱尔兰乡村风景画远比准确写实风景画更受人欢迎，罗伯特·卡沃（Carver）的作品《风景》巧妙地利用色彩，准确地表现了景物近大远小、近处清晰远处模糊的透视关系。卡沃还是都柏林剧院的舞美设计师，也曾经是都柏林协会学校罗伯特·韦斯特的学生。



图2-2-44. 罗伯特·卡沃，《风景》，1764年，画布油画，94厘米X122.5厘米

画家乔治·巴瑞特（Barret）（1732~1784）是卡沃在都柏林

美术学校时的同学，他的风景画作品深受爱德蒙·伯克关于《崇高与美丽》一文的影响。伯克曾于都柏林见过巴瑞特，并建议他到威克洛郡达格(Dargle)山谷写生，伯克的崇高蕴含着恐怖、宽广和深奥，他的美代表了高贵和成功。巴瑞特的水彩画《饮马》（图 2-2-45，现藏于伦敦维多利亚和阿尔伯特博物馆）所展示的就是高贵和成功，是伯克美学的体现。他的《暴风雨下的风景》（图 2-2-46，现藏于爱尔兰国家美术馆）所展现的就是伯克的美学理论里的崇高，画面以大块儿乌云，被狂风吹弯的树枝以及雄伟的大山做背景，描绘了暴风雨来临前人们都急急忙忙地逃跑的景象。巴瑞特的崇高之美也那么浪漫，犹如华兹华斯的《亭潭寺》，崇高其实就是饱经风霜的浪漫！



图 2-2-45. 乔治·巴瑞特，《饮马》，水彩画，37.1 厘米 X53.3 厘米，现藏于伦敦维多利亚和阿尔伯特博物馆



图 2-2-46. 乔治·巴瑞特，《暴风雨下的风景》， 55X60 厘米，现藏于爱尔兰国家美术馆

自18世纪大陆游学起，风景就雨后春笋般地出现在画作中，法国画家克劳德·罗瑞安（Claude Lorraine）的作品最受推崇，克劳德是古典主义风景画的奠基人，他的风格就如古典主义建筑风格一般，不是平常画家有模仿的冲动的。其他古典主义风景画画家有乔治·穆林（Mullins）、汤姆斯·罗伯特和威廉·阿什福德（Ashford），其中前两位都来自都柏林协会美术学校，而罗伯特还曾是穆林的学生，这三人都堪称古典主义风景画杰出代表。

古典风景画绘画的原则是前景用深色，背景用浅色，从画面的任何一侧看过去，树丛或者土地都伸向画面中心，景景相叠，如同羽毛一般罗列，很多小动物或许就深藏在这些层层叠叠的景物之中，一条小河蜿蜒地流过画面，构成了很强的层次感。克劳德从罗马城郊宽阔的平原、罗马城南和城东的村庄获得灵感，因此古代遗迹成

了他风景画的主题，在英国和爱尔兰，这样的遗迹一般属哥特式风格。

18 世纪末的地形地貌画

许多创作风景画的画家以描绘真正的风景为生，即地形地貌图，理查·卡斯尔在本世纪建造的庄园早已融入爱尔兰乡村，像巴瑞特、阿什福德和罗伯特这样的画家把这些都作为他们作品的主题，阿什福德的《都柏林马里诺庄园》（图 2-2-48）就是一典型范例，庄园只占画面远景中一块极小的区域，但刻画精细，这些画作引人关注的一点就是原作的复制品颇多。1783 年，汤姆斯·米尔顿出版了《地理风景画》一书，书中收录了阿什福德 、罗伯特和弗朗西斯·威特利的画作。1790 年，格鲁兹（Grose）出版了《古建筑》一书，书中也收录了阿什福德和威特利的风景画。詹姆斯·马尔顿（Malton），这位天才水彩画家也曾于 18 世纪 90 年代出版了他描绘的都柏林风景。严格地讲，约翰逊·费舍也是一位风景画家，他的大部分作品都是描绘了吉拉尼和卡灵福德等地的风景，18 世纪 70 年代，他出版了这些作品。



图 2-2-47. 约翰逊·费舍（Fisher），《吉拉尼（Kilarney）山水》，126 厘米 X101 厘米，画布油画，伦敦私人收藏



图 2-2-48. 威廉·阿什福德，《都柏林马里诺庄园》，画家提示右前方就是他本人，61.2 厘米 X96.5 厘米，现藏于曼彻斯特怀特沃斯（Whitworth）美术馆

雕塑

威廉·基德威尔（Kidwell）

威廉·基德威尔于 1711 年来到爱尔兰，此前他曾在伦敦师从于英国那时最有名的巴洛克雕塑家爱德华·皮尔斯，基

德威尔一直活跃在爱尔兰南部的沃特福德和吉尔肯尼郡、科克郡科洛尼（Cloyne）和达曼威（Dunmanway），基德威尔最常以带翅膀的小天使头像做底座，底座边缘和碑侧刻有圆形纹饰及玫瑰纹饰。奥·布瑞恩（O’Brien）家族墓碑是他的杰作，小天使张开羽翼停在巨大的华盖上，逝者身着华丽衣装，波浪般卷曲的头发自然垂到肩上，壁龛两侧的柯林斯式立柱，柱眉雕工典雅大方，就当小天使用绳子拉起幕布的时候，男爵正欲坐下，裙裾还似沙沙作响，这件雕塑作品可称得上是17世纪爱尔兰最杰出的巴洛克艺术的代表。

古典主义雕塑

18世纪早期雕塑家虽崇尚古典主义风格，但仍然保留着基德威尔华丽的巴洛克风格的一丝韵味，那时很多建筑师、雕塑家都热衷古典元素。朗福德（Longford）郡塔世尼（Tashinny）法官戈尔的墓碑不同于这一时期的任何一件作品，戈尔并没穿着时尚的衣装，而是着宽大长袍，他从罗马石棺状的坟墓中走出，仰望他妻子的浮雕像。浮雕风格为古典主义式，背景是金字塔，如伊丽莎白墓方尖塔一般完全是古典元素，可以说，戈尔墓碑以一种新的而非建筑的方式体现了古典主义主题。并且，大法官从墓中出来的姿态则表现了巴洛克风格，而更有趣的是时人对死亡的态度，与众不同的是墓碑不是表现戈尔或死或生的状态（如16世纪一般），或做祈祷（如伊丽莎白和雅各墓一般），或沉思（如奥布瑞恩的巴洛克风格），而是正由生到死的过程，即墓主人正欲离开这一世界到另一世界的情形，因此，墓碑上才有他仰望已故妻子肖像的姿势。

戈尔墓碑由约翰·冯·诺斯特（Nost）设计建造，如基德威尔一样，他也来自英格兰，1749年定居爱尔兰。他拜在伦敦著名雕塑家亨利·师梅克斯（Scheemakers）门下，等他来到爱尔兰，便很快加入都柏林协会，他在都柏林协会的习作是几位创始人和学生的半身像。他也曾参与创作18世纪中期很多教堂雕塑，除图拉莫（Tullamore）和沃特福德大教堂被毁的雕塑以外，我们仍可欣赏他精练的雕工和绝美的设计，即都柏林市政厅里至今保存完好的乔治三世雕像，乔治王身披铠甲，栩栩如生，宛若一位罗马将领。

帕特里克·卡宁艮（Cunningham）毕业于都柏林协会美术学校，曾是冯·诺斯特的学生，一位地道的爱尔兰人，他的作品不多，尤以肖像为主，其中有他为斯威

夫特主教所做的肖像（现藏于都柏林圣·帕特里克大教堂）。他在死后才被人所闻，还有威廉·梅坡（Maple）的半身像（现藏于皇家都柏林协会），作为冯·诺斯特的学生，他的作品自然具有诺斯特肖像作品的特征。

中世纪雕塑主要以建筑装饰、宗教信仰和纪念为目的，而18世纪的爱尔兰，很少有人在宗教信仰方面投入资金，因此半身像雕塑成为流行趋势。绘画中展现了古典风景和建筑中展示了帕拉第奥风格，雕塑中也有了古典主义复兴的痕迹，即那些曾经风靡罗马时代的雕像在18和19世纪又得以重生，并且古典主义元素被广泛地应用到雕像、墓碑和建筑装饰中。

新古典主义雕塑

当由威廉·钱伯斯设计、查乐蒙勋爵建造的马里诺庄园（图2-2-49）宣告爱尔兰新古典主义建筑风格到来的时候，其装饰同时也展示了雕塑的新古典主义特征。18世纪末，在罗马及其他地区出土了许多古代雕塑作品，不少复制品随即出现，再也不像前人那样只能看到16世纪的古董了。1756年，查乐蒙勋爵从罗马请来了一位英国雕塑家——西蒙·威尔皮尔，他是来制作马里诺庄园的雕像和户外大瓮的。威尔皮尔仿制古董，在罗马时，他曾为查乐蒙勋爵仿造了78件古代半身像和22件其他雕塑，后来其中一些运到爱尔兰，现藏于皇家爱尔兰美术学院。威尔皮尔在爱尔兰的另一作品是都柏林交易大楼（现为都柏林市政厅）的装饰性雕刻。

较之帕拉第奥式建筑师，新古典主义建筑师们更注重用古典风格的雕像做装饰，比如，爱德华·司麦思所做的罗顿达庄园内的浮雕装饰带就与罗马城郊的西西莉亚·迈特拉墓的装饰相像，新古典主义所热衷的主题是牛头装饰带，即以下垂饰带连接牛头，饰带下垂处的圆盘中还雕有狮子头。



图2-2-49. 马里诺庄园及其装饰雕像：瓮和狮子，瓮为西蒙·威尔皮尔（Vierpyl）的作品，狮子是英国雕塑家约瑟夫·韦尔顿（Wilton）的作品

克里斯托弗·休森（Hewetson）称得上是18世纪爱尔兰最优秀的雕塑家，但由于他自1765年起直到他去世一直在罗马工作，他的名气在

爱尔兰反倒不如爱德华·司麦思，他 20 岁前往罗马，他之前曾在都柏林从师于冯·诺斯特，主修半身像。或许他最好的作品在爱尔兰完成该是最适当的：他在罗马制作的《普罗沃斯特·拜德温》（Provost Baldwin）纪念碑（图 2-2-50）于 1784 年安放在圣三一大学的考试大厅中，现在依旧矗立在原地。此雕像使人想起冯·诺斯特的作品《法官戈尔》，不过，云纹和浮雕在这件作品中都消失了，反而使椎状背景产生更显著的效果。石棺和金字塔（红色花岗岩材质）给纪念碑以庄严宏伟之感，新古典主义的简洁和令人惊异之美是冯·诺斯特的作品所不具备的。



图 2-2-50. 克里斯托弗·休森：普罗沃斯特·拜德温纪念碑在圣三一大学的考试大厅

画家汤姆斯·希奇的兄弟约翰·希奇也在曾都柏林协会美术学校学习，之后又早早移民国外，他为大卫·拉·杜什（David La Touche）制作的纪念碑（图 2-2-51）安放于威克洛郡戴尔格尼（Delgany）教堂。这件作品堪称爱尔兰最壮观的作品之一，希奇给了它某种力量，其石棺、瓮、古典主义饰带和类似罗马人的拉·杜什三个儿子的肖像都显示了新古典主义的特征，但是这件作品也有不足之处，即整体设计过于考究。希奇在设计小件作品时做得很成功，比如，多哥达（Drogheda）的圣·彼得教堂里法官席格顿（Singleton）纪念碑。



图 2-2-51. 约翰·希奇：大卫·拉·杜什纪念碑在威克洛郡戴尔格尼教堂，高 7 米。



图 2-2-52. 爱德华·司迈思：都柏林海关大楼上的爱尔兰国徽

爱德华·司迈思

司迈思是米特郡人，西蒙·威尔皮尔的学生。就在那个急需大规模公共建筑的时代，甘顿（Gandon）幸运地来到都柏林，而司迈思更是幸运地与甘顿生在同一时代，在司迈思来到都柏林不久之后，结识甘顿，并因此参与了甘顿建造的所有建筑。众所周知是司迈思主张在河边建造海关大楼，而爱尔兰国徽（图 2-2-52）就屹立在海关大楼之上。大楼的墙顶饰带很有罗顿达的风格，从下向上望，狮子鬃毛和独角兽的长颈恰恰印刻在天穹，好像它们见到爱尔兰竖琴上的皇冠而义愤填膺。司迈思擅长此形式的雕刻，但不幸的是他在海关大楼和四法院的雕刻作品都在 1922 年遭到损毁。他为都柏林市政大楼所做的另一件作品《查尔斯·鲁卡斯（Lucas）雕像》与扭曲的狮子和独角兽产生了同样的效果，鲁卡斯的右脚向前伸着，左手也指向同一方向，而头向左侧歪去，给整个雕像以平衡感。

除自己的儿子约翰以外，爱德华还雇佣了其他雕塑家，他的工作室可能制作了很多 18 世纪末的壁炉架，我们现在称之为“亚当式壁炉”，威克洛郡蒙特·肯尼迪庄园完全是司迈思设计制作，与那座有着狮面、饰带，甚至雕有爱尔兰竖琴的海关大楼装饰雷同。爱尔兰国家美术馆乔治三世的半身像上刻着：“司迈思·都柏林”，不过，这件作品可能是 1809 年司迈思和他的儿子共同创作完成的，半身像是作者依想象创作，不是很有感染力，这就是司迈思雕像的风格，也就是说，尽管他技艺高超，但是仍缺乏冯·诺斯特或者卡宁良雕像那种高傲的气质。令人惊诧的是这样一位天才雕塑家的教堂雕塑作品的设计和制作水平一般，比如，《安特姆（Antrim）郡里斯伯恩（Lisburn）》《吉尔肯尼郡高然（Gowran）》和《西米特郡阿特龙》。

后世乔治亚风格雕塑家

古典主义雕塑风格并未随过去的18世纪而消失，而是一直延续到19世纪，所以19世纪初期的雕塑家仍保留着乔治亚风格。乔治亚风格是为纪念逝于1830年的乔治四世而命名的。

尽管都柏林协会美术学校自1809年才开始教授雕塑，但是艺术家们自建校之初就已开始用黏土制作模型，还曾设置奖项鼓励雕塑发展。劳伦斯·扎艮（Gahagan）是1756年雕塑奖得主，他是移民英格兰的雕塑家中年龄最长的一位，他的作品《一个男人的半身像》创作于1807年，现藏于爱尔兰国家美术馆，此雕像的神态自然放松，完全没有18世纪半身像那般气宇轩昂，而是一个真实的人像，头发脱落，眼角皱纹堆垒，且强颜欢笑。

与他的父亲不同，约翰·司迈思很擅长制作教堂纪念碑，他的作品遍布爱尔兰各地，人们还注意到他大量使用了寓言故事，上将亨利·戴维斯的纪念碑在当恩郡纽瑞教堂，长有羽翼的荣誉女神在他的纪念碑上一边吹着喇叭，一边把象征荣耀的花环放在逝者头上。她还将一只脚踏在石棺上，更重要的是另一侧象征战争的旗帜、短剑、大炮和炮弹等，这些物件都是戴维斯赢得名誉的重要工具。而司迈思得以展露其才华的作品无疑是都柏林圣·帕特里克大教堂里乔治·欧戈尔（Ogle）的那尊精致雕像。

同一时代，在海外有所建树的两位爱尔兰裔雕塑家是彼得·特纳瑞丽（Turnerelli）和詹姆斯·海弗楠（Heffernan），海弗楠来自科克，20岁时移居伦敦，曾学习雕塑，这包括他1817年游学罗马。之后，他终生都在弗朗西斯·昌特瑞（Changtrey）男爵的工作室工作。特纳瑞丽来自贝尔法斯特，受过很多人资助，他的作品仍然保留18世纪风格或乔治亚风格，但偶尔也会流露出维多利亚时代的特征。他在都柏林阿兰码头圣迈克和约翰的作品《神父白塔（Betagh）》是这样刻画的，服装和大瓮是古典主义风格，雕像却流露出虔诚和忧伤的情绪。

应用艺术

石膏作品

17世纪初，石膏雕饰就已广泛用于室内装饰，但18世纪建造的房屋比之前的奢华，因此，装饰也随行就市，变得奢华起来。



图 2-2-53. 弗朗西尼（Francini）兄弟：基尔戴尔郡卡顿（Carton）庄园客厅的石膏作品，1739 年，维纳斯和马尔斯深情对视，丘比特在他们头上飞翔。

意大利人弗朗西尼兄弟最先成为爱尔兰重要的石膏艺术品的设计制作者，这给爱尔兰人造成误解：认为所有的爱尔兰石膏艺术品都是意大利人制作的。在 1730~1740 年间，弗朗西尼兄弟辗转科克和基尔戴尔，这些地区以真人大小的爱尔兰石膏艺术品而闻名于世。比如，基尔戴尔郡卡顿庄园（图 2-2-53）客厅天顶石膏浮雕，人像周围环绕着花饰带、花环和飞翔的丘比特。

18 世纪 50 年代，爱尔兰人罗伯特・韦斯特的石膏创作水平已超越了弗朗西尼兄弟，堪称当时爱尔兰最伟大的石膏艺术家。他的作品以旋涡形装饰纹、鲜花、水果、乐器，以及在都柏林随处可见的鸟儿为主题，形成了自己的独特风格。

爱尔兰另一位杰出的石膏艺术家——迈克尔・斯戴坡顿（Stapleton）如韦斯特一样，有着颇具规模的作坊，活跃在新古典主义风靡爱尔兰和英格兰时期。而那时称霸两地装饰领域的是罗伯特・亚当和詹姆斯・维特，两人中，瓦特在爱尔兰名气大些，爱尔兰很多地方的室内装饰都是维特的作品。与韦斯特的洛可可风格不同的是，新古典主义的石膏作品层次鲜明，以更合乎常理的、更有规律的方式和浅浮雕混合或重复地表现某些主题。斯戴坡顿在都柏林贝尔威德尔庄园的石膏作品包含多种图案，重复了源自古代的一些主题元素，比如瓮、石雕像和舞蹈者等。

银器、玻璃和家具

18 世纪时，都柏林、科克和利默里克仿照英格兰大量制作银器，但是银器质量较之落后 5~10 年。因此，早期乔治亚风格一直持续到 1740 年才结束，此后至 1780 年，洛可可风盛行，1780~1815 年是新古典主义，不过，从其形式到装饰都显示了爱尔兰特色，英格兰很少制作用来盛放热菜且精美大餐具的隔热圈（图 2-2-54）、三足糖碗和头盔形奶油壶，餐具隔热圈装饰精美奢华，不仅有涡形纹饰和英式鲜花水果，还有田园美景，此风格流行于 1760~1780 年。



图 2-2-54. 银制餐具隔热圈，1784 年都柏林制造，制作者爱德华·博因斯（Boyce）

1780 年前，爱尔兰制作出的玻璃与英国的没什么差别，但当英国开始对玻璃原料征收重税，致使英国的玻璃制品重量变轻，这无疑增加了玻璃制品制作的难度；同时，英国议会放宽了对爱尔兰玻璃制造业的限制，以上两条足以使大量英国工人把爱尔兰作为最适宜的工作地。1780 年后，一批新的玻璃制作作坊如雨后春笋般在都柏林、科克、贝尔法斯特和沃特福德出现，爱尔兰的玻璃制品比英国的重，因此图案雕刻得也深。爱尔兰玻璃制品的另一重要特征就是雕刻精致且卷檐的大餐具。

自 18 世纪起，红木取代橡木成为制作家具的主要木材，红木主要由西印第群岛进口，爱尔兰雕刻师和家具匠人设计风格最充分地体现了爱尔兰艺术的特征，椅子、衣橱，尤其是茶几上面都雕刻着极为精美的叶子、动物、人面、狮面，抑或一些怪诞的花纹，这就是典型的爱尔兰式家具。

书籍装帧、陶器

其他手工艺也已达较高水平，比如，书籍装帧、陶器、亚麻印刷和壁纸制造，尤其是解除贸易限制后更加繁荣。最奢华的书籍装帧当属用深红色摩洛哥羊皮制作封面的爱尔兰上下两院日报原稿，共 149 卷。遗憾的是，这些可能是世界上最伟大的书籍装帧却在 1922 年四法院大火中付之一炬，不过，那些源自英国的、独特的设计仍保留在各种各样的影像中。陶器一般蓝白相间，并饰以风景图画或者花纹，最杰出的作品大都由都柏林德拉梅（Delamain）家族工厂在 1753~1769 年期间制造，八角形盘子就是典型的爱尔兰风格。把各种不褪色的颜料置于铜印版上进行亚麻印刷的方法大概是 1750 年在都柏林附近的卓姆空达（Drumcondra）发明的。在基尔戴尔郡雷克斯利珀（Leixlip）、德里郡科勒瑞恩和都柏林郡鲍斯布瑞芝（Ballsbridge）等地也开设有类似的工厂。非常复杂的工艺设计上一般都有制造者的名字，尤其是那些印有志愿者活动的物件。

第三编　19、20 世纪　吉恩·希

第一章　19 世纪

1800 年颁布实施的《联合法案》合并了都柏林议会和西敏斯特议会，结束了都柏林一方把持政局的局面，人们普遍认为此事件致使爱尔兰艺术建筑水平立即走上下坡路。事实并非完全如此，绘画和雕塑虽发展甚缓，但至少依旧存在，只不过是资助人逐渐变成中产阶级，爱尔兰最好的画家大都将事业重心放在国外，时人认为，名扬海外才能衣锦还乡，至少四位爱尔兰雕塑家在伦敦海德公园的阿尔伯特纪念馆工作，他们是弗雷（Foley）、麦克杜威尔（MacDowell）、劳乐（Lawlor）和林（Lynn），他们在爱尔兰接受美术培训，一旦在国外获得成功，他们没有一个人不回国为家乡做贡献的。



图 3-1-1. 威廉·姆尔瑞迪（Mulready），《选婚纱》，1845 年，53.3X45 厘米，现藏于英国伦敦维多利亚和阿尔伯特博物馆

应用艺术也经历了这一衰落过程，19 世纪初的乡村住宅使大批家具匠人和石膏匠人有了用武之地，他们的作品绝不亚于 18 世纪的水平，如银器制作和书籍装帧等。除 19 世纪 20 年代和大饥荒时期以外，整个 19 世纪唯一大发展的行

业是建筑业，爱尔兰因而培养了大批建筑师，其中还包括来自英国的建筑师。

19 世纪，爱尔兰人仍热衷大兴土木，而这时已不仅仅是在都柏林，而是在爱尔兰各省，各地政府批准了很多建筑项目，即监狱、法院、兵营、疯人院、医院、药房、学校和市场等，以及因 1838 年《济贫法》的实施，建造了大批简陋的工棚。尽管某些建筑不得人心，但是它们毕竟不是为个人受益，而是为了大部分人，尤其是穷人，且受中央政府组织管理。

19 世纪一个显著的特点是兴建大批教堂，尤其是罗马天主教教堂，忠诚的天主教徒和信仰天主教的商贾投资建造了许多教堂。比如，爱尔兰教会内，初熟成果委员会、基督教委员会以及爱尔兰北部的长老会都先后承担了大批建造任务。

爱尔兰全境内开始在各地建造各银行支行，1821 年前，爱尔兰银行一直垄断全国金融业，撤销限制令后，全国各地逐步兴建了很多支行，每个城镇、教会都设有支行，支行的级别种类繁多，如省行，国家银行（由丹尼尔·奥柯诺建立），厄尔斯特等。

除普通民众寒酸的小屋外，爱尔兰国内的建筑一直热衷怪异风格。19 世纪初，许多高楼大厦出现在立诗郡巴里芬（Ballyfin）的时候，仍有很多普通民居大量涌现，但之后商界巨子们开始在城郊建造奢华的别墅，如利默里克郡卓摩尔（Dromore）和威克洛郡休姆伍德（Humewood）。

与艺术有关的一些新组织随后建立，原有机构也更加牢固完善。1823 年爱尔兰皇家美术协会成立，并于 1826 年举办了第一次美展。自那时起，除去 19 世纪中期那段黑暗时期，皇家美术协会年年举办美展，此外，皇家美术协会还对所有画家、雕塑家和建筑师开放，举办美术培训班，一直活跃在美术界前沿。

都柏林协会（于 1820 年成为乔治四世资助的皇家都柏林协会）一直致力于培养画家、粉笔画画家和水彩画家。1849 年，又重组为政府设计学校，为了提高建筑设计水平，部分属于官方。因此，培养美术家的重任又落到皇家美术协会的肩上，后来设计学校又改为城市艺术学校，成为艺术和手工艺活动比如蕾丝、金属器皿和彩色玻璃等中心。

1849 年在科克和 1850 年在贝尔法斯特都创办了设计学校，丹尼尔·迈可利兹（Maclise）曾就读于皇家科克学院创办的学校，这所学校兴盛于 1820 年~1845 年期间，其藏品中，有一件是卡诺瓦（Canova）仿照梵蒂冈的一件古代雕塑制作的，它是教

皇送给乔治三世的礼物，后又转赠给学校。这其中还有一段故事：运载这件雕塑的意大利轮船因风浪太大而偏离了航道，不幸沉没于科克港，国王不仅没有索要赔偿，而且还把船上所有拱手奉送。不过，这当然是人们美好的愿望了。

爱尔兰国家美术馆创办于 1864 年，美术馆创新性地采用煤气照明，使得天黑后还能参观。馆藏最初为 105 件油画，大部分作品属意大利和荷兰画派。

建筑

爱尔兰建筑风格一直模仿英国，虽然其追随的脚步会偶尔慢些且蕴含本地特色。建成于 1820 年的都柏林费兹威廉广场与 18 世纪建筑风格大同小异，尽管复兴的希腊风格从未如其在英国那样成为主流，而新古典主义仍盛行于 19 世纪初。到 50 年代末，已经兴建了不少新古典主义风格的建筑物。40 年代，查尔斯 · 贝瑞男爵的意大利风格风靡爱尔兰，成为除古典主义风格外，人们的另一个选择。本世纪中期，古典主义走向衰落，然而古典主义在世纪末又重登历史舞台。

尽管哥特式更具古风，但还是成为 19 世纪城堡建筑的主流，18 世纪末，初熟成果委员会开始教堂建造的时候，它采取的是哥特垂直式风格，此风格一直持续到 20 世纪。19 世纪中期，建筑师普金（Pugin）的影响和教会恰与大批教堂的兴建相得益彰，并且建立了一种直到现在我们都未能超越的教会建筑模式。民用建筑也采用都铎和雅各风格的各种样式，甚至像火车站这样的公共建筑也偶尔如此。50 年代的爱尔兰在建筑风格上领先于其他国家，本杰明 · 伍德沃德（Woodward）深受拉斯金（Ruskin）影响，开创了中世纪威尼斯彩饰的风格。自 1860 年起，人们曾多次尝试以爱尔兰罗马风格为爱尔兰建筑特征。

新古典主义

甘顿的四法院充分体现了新古典主义风格，它不仅蕴含着罗马精神，还具有人们所熟悉的古罗马建筑和意大利建筑师皮拉内西（Piranesi）的蚀刻艺术。

希腊建筑的因素慢慢显现，斯图亚特和瑞伟特的《雅典古迹》一书充分证明这一点，继甘顿之后，理查·莫里森和弗朗西斯·约翰斯顿的作品都包含了这两种风格。希腊建筑元素加强了约翰斯顿作品的庄重感，劳特郡唐雷（Townley）庄园（图 3-1-2）门廊的希腊多利克式柱式则充分突出了其庄重感。同时，宏伟的中厅圆顶则体现了

罗马精神、表现了奢华效果。



图 3-1-2. 劳特郡唐雷庄园，弗朗西斯 约翰斯顿 1794 年设计

与约翰斯顿的作品相比，爱德华·莫里森的作品虽既精致又活泼，但他本人却既严谨又保守，他偏爱 18 世纪初的建筑风格，并以此建造了很多民用建筑和法院。他设计的高威法院庄严且高贵，其庄严感完美地体现了法律的强大。立诗郡巴里芬最宏伟的乡村别墅看上去相对普通，没有约翰斯顿作品那么庄严凝重，但精致的艾奥尼亚门廊，两侧各有的三扇吊窗，两侧尽头还各有两扇吊窗与这里遥相呼应，突出了整体感和层次感。一层是圆形小窗，上面是一个个三角形山墙。其内部装饰的奢华完全不同于任何其他爱尔兰乡村别墅，而是源自古典主义元素，即希腊和罗马。



图 3-1-3. 劳特郡党多克法院大楼，爱德华·帕克和约翰·包顿设计， 1813 年。

不过一些建筑物仍保持罗马风格，并无一丝希腊韵味，希腊风可能更为新奇或浪漫，或是对知识渴求。希腊文化的复兴虽广泛影响欧洲大陆、英国，甚至美国，但是鉴于建筑功能与形式的统一，或资金投入和建筑师的水平，希腊文化对爱尔兰的影响却没那么深远。希腊庄严质朴的建筑风格非常适合那个严肃的时代，人们普遍认为这类建筑不仅仅实用，更重要的是体现德行修养，因此，公共建筑、法庭和监狱广泛地应用这一风格，或是出于同样的缘故，很多宗教建筑也是如此。

希腊文化复兴建筑的风格最突出的特点是独立式柱式和简洁合理的结构，几何图案相继叠加，层次鲜明。位于党多克的希腊多利克式法院大楼（图 3-1-3）没有一丝外墙装饰，整栋法院大楼由整齐排列的门廊、大厅和两个法庭组成，每一部分间界限分明。门廊由一组组的三角形、长方形和圆柱体构成，虽不算高贵典雅，但是看上去还是很令人满意的，其简洁质朴透出别样的美，这就是真正的希腊多利克



图 3-1-4. 当恩郡鲍特菲力长老会教堂，约翰·米勒，建于 1840 年

式建筑风格，原科克郡拘留所也是同样的风格。此外，威廉·莫里森在建造凯里法院时又增添了典雅的爱奥尼亚风格，进而增强了简洁明快的层次感。

因其令人生畏，因其象征着有序有规，新古典主义也是 19 世纪初宗教建筑所喜爱的风格，尤其是厄尔斯特长老会和一神教教堂。约翰·米勒主持建造的鲍特菲力（Portaferry）长老会教堂（图 3-1-4），教堂正面是多利克柱廊，柱廊之上是雕饰带和山墙，整栋建筑建在高高的基座之上，给人以庄严威武之感。尽管不常见，爱尔兰教会和罗马天主教会也属这一风格建筑。同一时期，米勒在当恩郡科卡宾（Kircubbin）建造的圣三一教堂正面是直接仿照《安提卡的编外文物》一书中的桑内姆（Sunium）多利克神殿雕饰。





图 3-1-5. & 图 3-1-6. 都柏林圣玛丽罗马天主教代主教教堂主楼及主楼内穹形天顶，1815 年建造，建筑师佚名，教堂设计风格为希腊多利克式风格。1840 年期间，建筑师金（Keane）增建了多利克式门廊。

1840 年，建筑师 J. B. 金增建了都柏林圣·玛丽罗马天主教代主教教堂（图 3-1-5、图 3-1-6）主楼的门廊，门廊为六柱式多利克门廊，使人遂生敬畏之感。教堂主体建于 1815 年，设计者不详，其内高大的多利克柱子构建出安详宁静的氛围，然而，这灵感并非来自希腊，而是源自新古典主义的中心巴黎，尤其是夏尔格兰（Chalgrin）设计的圣·菲利普 - 德 - 罗勒（St Philippe-du-Roule）。而代主教教堂却仿照法国巴洛克或意大利风格，对欧洲大陆建筑风格的模仿可能是由于罗马天主教修士出国游历

有关，他们大都在国外接受教育，同时也说明爱尔兰和欧洲天主教联系密切。很多爱尔兰早期天主教教堂都属古典主义风格，但是他们同时又有与巴黎或罗马教堂相似，即稍欠庄严和宏伟。1840 年，圣·梅尔（St. Mel）罗马天主教大教堂（图 3-1-7）开始在朗福德建造，1893 年竣工，在如此长的建造过程中，有三位建筑师 J. B. 金、约翰·鲍克和 G. C. 阿什林相继负责。教堂高大雄伟的门廊之上是有着华丽雕像的山墙，再者是四层穹顶八角形钟楼。都柏林圣·保罗和阿兰（Arran）码头的教堂都具有这一特征，即正门上建有塔楼，教堂设计者为帕特里克·布莱恩（Bryne）。建于 1832 年的科克圣·玛丽多米尼加教堂由科恩斯·帝恩（Kearns Deane）设计建造，1861 年增建了典雅的爱奥尼亚式门廊。都柏林圣·奥都恩（St Audoen）教堂也是布莱恩的作品，教堂建于 1841~1846 年期间，1902 年增建的门廊。其柯林斯式正门和内部石膏工艺给人以富丽堂皇之感。随着时间的推移，新古典主义这一术语慢慢淡出人们视野，不过，其简洁之风仍保留在爱尔兰建筑传统中。



图 3-1-7. 朗福德（Longford）圣·梅尔（St Mel）罗马天主教大教堂，设计者为 J. B. 金、约翰·鲍克（Bourke）和 G. C. 阿什林（Ashlin），建筑年代 1840 年至 1893 年



图 3-1-8. 都柏林布罗斯顿火车站，约翰·马尔瓦尼，1850 年

1841~1842 年，汤姆斯·帝恩爵士建造了科克储蓄银行，不过，线条明朗的特征那时已开始过时。1850 年，约翰·马尔瓦尼（Mulvany）建造的都柏林布罗斯顿（Broadstone）火车站（图 3-1-8）为希腊 - 埃及风格（以埃及风格为主），其简洁与现在的考诺丽（Connolly）和休斯敦（Heuston）火车站形成鲜明对比，选择这一风格与这些银行和铁路公司需要增强自信不无关系，尤其是对投资者而言，要激起他们建造的欲望。

19 世纪中期，由于维多利亚早期越来越崇尚华丽风格，以及意大利风格的出现，新古典主义显得太过庄重，源自意大利宫殿和文艺复兴时期别墅的意大利风格——

华丽而宏伟。意大利建筑离不开雕塑，有繁杂的檐口和饰带设计，以带拱廊的观景楼平衡整个建筑群，角落、地下室和墙体设计带有乡村韵味。此建筑风格首先在英国兴起，40年代左右传入爱尔兰，1844年威廉·巴特勒建造的都柏林考诺丽火车站（图3-1-10）是爱尔兰第一座此风格的建筑，不过，最典型的当属贝尔法斯特海关大楼（图3-1-9），后来很多庄园也以此风格建造，比如，当恩郡巴厘沃尔特（Ballywalter）公园。从功能上来讲，比如，从酒吧、水果店到银行或公共建筑；从材质上来讲，比如，从石膏浮雕到石雕，各式各样的建筑物都不仅具有古典主义特征，还具有意大利风格。



图 3-1-9. 贝尔法斯特海关大楼，查尔斯·蓝言（Lanyon），1857 年



图 3-1-10. 都柏林艾米恩斯（Amiens）街车站，威廉·巴特勒，始建于1844年，来自《都柏林和多哥达铁路指南》

哥特式建筑风格的复兴

哥特式城堡非常适合爱尔兰那荒蛮而浪漫的氛围，因此19世纪初期，哥特式建筑依旧流行，建筑师们依然沿袭上个世纪建筑师维特和纳什（Nash）开创的风格。奥弗里郡查尔威尔（Charleville）城堡（图3-1-12）是弗朗西斯·约翰逊的哥特式建筑杰作，尖塔、角楼、顶塔和突出的堞口映在天幕，营造出轻盈修长的飞天感，如画般参差不齐的建筑群，平整的墙面，宽大的窗户，这就是早期哥特式复兴的特征。佩恩兄弟——詹姆斯、乔治都曾在爱尔兰与纳什共建高威郡劳·库特（Lough Curta）城堡，此外，科克和利默里克也有他们哥特式作品，即科克港口附近的黑岩城堡，如玩具堡垒一般；乔治·理查·佩恩在科克独立设计的主马修之楼是著名的哥特式装饰性建筑。

19世纪上半期，流行爱尔兰的建筑风格为伊丽莎白式和雅各式，这两种风格没有哥特式城堡那般神秘恐怖。雅各式的显著特点为荷兰式山墙，弯曲有竖框的凸



图3-1-11. 都柏林圣·玛丽小教堂，约翰·桑坡（Semple），建于1828年，



图3-1-12. 查尔威尔城堡，弗朗西斯·约翰逊，建于1801年

窗，高大而装饰典雅的烟囱，威克洛郡基尔卢德瑞（Kilruddery）就有雅各式建筑。此外，阶梯状的山墙也较为普遍，苏格兰建筑师威廉·伯恩于1843年在吉拉尼修建的马克罗斯庄园就是展现了这一特点。学校、庄园、火车站或其他乡村建筑同样也采用雅各式，比如，1846年，约翰·麦克内尔（Macneill）修建的卡罗车站。

一谈到哥特式我们自然联想到教堂建筑，而有意思的是，哥特式风格却是花了很长时间才令宗教界接受。自18世纪末，首先以哥特式修建爱尔兰教堂的是初熟成果委员会，到1833年，爱尔兰教会专员替代了初熟成果委员会。哥特式教堂的结构一般由石骨架券和飞扶壁组成。其基本单元是在一个正方形或矩形平面四角的柱子上做双圆心骨架尖券，四边和对角线上各一道，屋面石板架在券上，形成拱顶。采用这种方式，可以在不同跨度上做出矢高相同的券，拱顶重量轻，交线分明，减少了券脚的推力，简化了施工。飞扶壁由侧厅外面的柱墩发券，平衡中厅拱脚的侧推力。为了增加稳定性，常在柱墩上砌尖塔。由于采用了尖券、尖拱和飞扶壁，哥特式教堂的内部空间高旷、单纯、统一。室内以竖向排列的柱子和柱间尖形向上的细花格拱形洞口、窗口上部火焰形线脚装饰卷蔓、亚麻布、螺形等纹样装饰来创造宗教至高无上的严肃神秘气氛。

在众多的哥特式建筑中，绝不乏优质的小教堂，芒斯特省大部分小教堂都是由佩恩兄弟设计，而约瑟夫·威尔兰德（Welland）的作品大都在厄尔斯特省。初熟成果委员会的建筑师桑坡设计了都柏林基尔特楠（Kilternan）教区的教堂，教堂除了保持哥特式最基本特点以外，设计得更为精致、优雅且高贵，尤其与众不同的是

尖塔。他的都柏林布莱克教堂有着令人敬畏的、优美的石拱门，整体效果则更为雄伟庄严。

哥特式不仅是爱尔兰教会所热衷的建筑风格，也慢慢受到罗马天主教会的青睐。宗教改革之前，这一直是教会专属建筑风格，同时也是这一历史时期的象征。自 1820 年起，越来越多的罗马教会使用哥特垂直式或都铎式，而不是英国所推崇的哥特复兴式。汤姆斯·考伯顿（Cobden）于 1820 年在卡罗建造的大教堂即属哥特垂直式。汤姆斯·杰克逊的贝尔法斯特圣·马拉其教堂（图 3-1-13）正门显然属都铎式，而内部石膏装饰则仿照亨利七世威斯敏斯特寺小教堂。麦登（Madden）设计的罗马天主教大教堂有早期爱尔兰教堂的尖塔，他在后来游记中写道：那高耸入云的尖塔犹如蜈蚣或蝎子般，翘起尖尖的尾部，向空中投下巨大的阴影。

据说，都柏林布莱克洛克（Blackrock）圣·帕特里克教堂的设计者帕特里克·布莱恩深受普金《都柏林评论》一书的影响，从古典主义转向哥特式建筑风格。一直到 19 世纪末，在普金的影响下，建筑师们都从垂直式和都铎式转向早期英国式风格。

英国建筑师奥古斯都·普金信仰天主教，他出版的书籍和建造的大楼对 19 世纪建筑风格有着深远影响。他认为哥特式建筑是真正的基督教建筑，但斥责古典主义式教堂为异类，他热衷中世纪生活，鄙视 19 世纪都市生活的污浊，他认为是 19 世纪崇高的社会道德才造就了那些伟大的建筑，建筑改革与社会改革相辅相成。建筑设计有两条最基本的原则：建筑本身不应具备方便性、建设性或适当性；所有的建筑装饰应该属于建筑最基本的一部分。他强烈反对赝品，这就是为何他在贝尔法斯特的圣·马拉其教堂和布莱克洛克圣·帕特里克教堂的设计上去除了漂亮的石膏



图 3-1-13. 贝尔法斯特圣·马拉其内厅， 汤姆斯·杰克逊，竣工于 1844 年

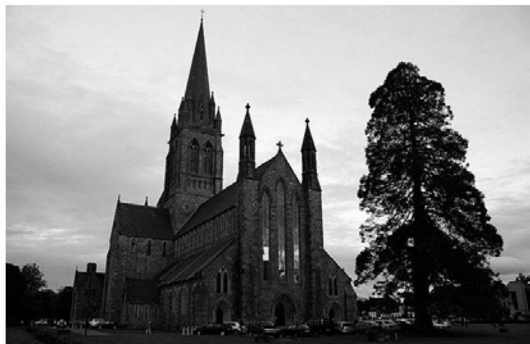


图 3-1-14. 凯里郡吉拉尼圣·玛丽罗马天主教大教堂，始建于 1842 年，普金本设计了尖塔，但此图后面的尖塔却并非普金的作品。

吊顶，而是模仿石头穹顶，没有实用功能。他偏爱传统的中世纪装饰风格，不过必须使用木头或石头制作。普金的教堂以及他之后的哥特式复兴时代的教堂已大量使用木屋顶和柱子，而不是石膏屋顶。

19世纪三四十年代，普金在爱尔兰建造了很多教堂，他认为爱尔兰的教堂应简单质朴，才能与其国家相配，爱尔兰因素和简洁明快的形式还是令人满意的，如最雄伟的吉拉尼的圣·玛丽大教堂。

普金的设计解决了教堂举办大型形式（大教堂宗教游行、洗礼、中厅和高坛区别很明显）和具有象征意义（窗户分为三部分象征三位一体、正厅和耳堂构成十字形）的问题，这就是19世纪新兴的教堂艺术学，它极大影响了哥特式复兴。教堂每一部分都各有特色，较之早期那盒子般的教堂，这就别具风味了。在吉拉尼，许多现存的中世纪教堂向我们展示了狭长的正厅、两侧耳堂较低、耳堂与正厅构成十字形以及标志着正厅和高坛明显区分的高大的十字塔楼。

受普金影响最深的是爱尔兰建筑师麦卡锡，从他的作品凯里郡格兰富莱斯科（Glenflesk）的圣·阿加莎（St. Agatha）教堂（图3-1-15），我们可窥见一斑。此教堂主要由石灰岩建造，正厅在外部造型上明显与耳堂不同，南有游廊，北有侧廊，西北是塔楼，不过，尚未修葺，或者不是他所希望的那样装饰。威克洛郡格兰德罗的圣·凯文教堂本设计了祭司席、圣坛屏和油画做装饰，但实际上并未建造。



图3-1-15. 凯里郡格兰富莱斯科圣·阿加莎教堂，建筑师为麦卡锡

维多利亚建筑兴盛期

19世纪，有关中世纪建筑的研究大量涌现，建筑师掌握丰富的资料，出版的书籍中有数量空前的原型。随着时间的推移，人们对考古的准确性要求越来越高，尤其是关于教堂建筑。人们不再追求外观效果。

本世纪中期，哥特式已广泛被人们接受，尽管人们曾普遍认为哥特式只适合修建教堂、或与宗教有关的建筑，或风景如画的城堡，但是现在也适用于银行或公共建筑。

这或许是由于1836年伦敦议会使用哥特式风格。总之，银行、公共建筑和大型火车站曾热衷古典主义建筑风格，而哥特式普遍应用于教堂、学校和女修道院。1879年，卡罗尔（Carroll）建的斯莱戈郡哥特式艾斯兹（Assize）法庭就是个特例。无论怎样，维多利亚式的影响都极为强大的，维多利亚式建筑有漂亮的外观，塔楼、回廊、凸窗、观景楼，以及雕刻装饰和丰富的色彩。丰富的色彩标志着乔治亚时代的结束。

在普金和麦卡锡的影响下，首批哥特式复兴运动者所热衷的、那高耸入云的哥特式被另一个种风格所替代，此风格源自12、13世纪法国大教堂或者早期英国装饰奢华的教堂。阿玛郡圣·帕特里克罗马天主教大教堂（图3-1-16）就是这一转型时期的好例子，1838年奠基，1840年依杜夫（Duff，杜夫是党多克圣·帕特里克大教堂的设计者）设计开始修建，由于期间经历大饥荒而不得不停工。1853年重修之时，杜夫已逝，麦卡锡因此承担起建造之责，他修改了哥特式装饰部分，教堂建成后更高、更雄伟、更壮观，其外观很容易让人忆起法国13世纪的大教堂，即西侧高高的尖塔，具有三拱式拱廊和天窗的高大正厅。



图3-1-16. 阿玛郡圣·帕特里克罗马天主大教堂，杜夫于1838年初建，1853年后麦卡锡继续修建

一般情况下，教堂建筑师很少考虑费用问题，都柏林圣·安德鲁教堂的建筑师威廉·林就是如此，这一点从教堂中仍有一些未完成的石雕足以证明。教堂北面的小回廊精致美观，塔楼和尖塔雄伟壮观，傲然屹立于周围普通的街巷。

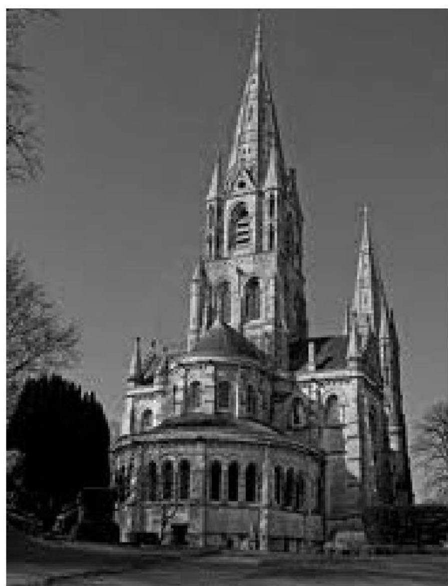


图3-1-17. 科克圣·芬·巴大教堂。

尽管缺乏资金，尽管19世纪才完成装饰装修，但这一切并没有妨碍英国建筑师威廉·伯格斯（Burges）把科克郡圣·芬·巴（St Fin Barre）大教堂（图3-1-17）建成

一座宏伟的建筑。其建筑风格属13世纪初法国哥特式，塔尖、卷蔓浮雕和奢华的雕饰。我们注意到，这一时期即便是最为奢华的装饰都具有普金早期教堂的特点，即功能分区明确：圣·芬·巴教堂东面十字形教堂和十字形塔楼以及半圆形教堂的拱点和游动回廊间层次鲜明。自然教堂内部装饰绚丽奢华。



图3-1-18. 圣三一学院 楼梯间

1852年，爵士汤姆斯·蒂恩父子和伍德沃德的公司赢得了建造新博物馆的机会，也就是现在的都柏林圣三一学院（图3-1-18）。博物馆属威尼斯中世纪风格，此风格颇受批评家约翰·拉斯金（Ruskin）推崇，他后来说，这是第一座阐释了他理论的建筑。如普金一样，他也非常讨厌弄虚作假，他认为要用真材实料，不可造假。他喜爱用色彩装饰建筑，即不仅要选择合适的石材，而且还要选择适合它们的颜色。博物馆内装修更为惊人，柱子和栏杆扶手都采用各种颜色的大理石。他同样也支持手工艺匠人在建筑装饰中表达个人想法：博物馆的装饰性雕刻由科克的欧·席（O’Shea）兄弟公司和莱姆柏斯（Lambeth）的罗欧先生（Mr Rowe）公司共同完成，工匠们可在允许的范围内，按他们自己的想法完成作品。威尼斯中世纪的建筑风格如15年后的风格一样，色彩丰富、雕饰繁多，屋顶有重重的横梁、悬臂上有阳台、屋角有装饰性通风管、窗楣上厚重的拱石看上去如尖尖的缺口，窗楣实际上是圆的。

1854年，都柏林博物馆竣工前，帝恩和伍德沃德又赢得了一个承建牛津大学博物馆的机会，因此他们在爱尔兰境外发挥了自己的聪明才智，尤其是被认为是公司英才的伍德沃德。他们的风格启发了很多爱尔兰建筑师，威廉·林在1854年初建造纽唐沃兹（Newtownards）的贝尔法斯特银行中体现了伍德沃德的建筑元素。1861年，伍德沃德去世后，帝恩继续以他的风格建造都柏林道森（Dawson）街圣·安教堂，他用花岗岩、石灰岩和红色的沙石饰带创造了绚丽多彩的效果。威廉·黑



图 3-1-19. 斯莱戈市政厅，威廉·黑格 1870 年

格（Hague）于 1866 年建造的斯莱戈市政厅（图 3-1-19）又重现了威尼斯风格，而有意思的是，此风格最重的要特征——装饰性雕刻——未被采用，给人以半成品的印象。

哥特式各种类型除用于宗教建筑和公共建筑外，也用于民用建筑。威廉·巴（Barre）用威尼斯风格为贝尔法斯特商业巨子在马隆（Malone）路设计大厦，即有支架的阳台，成排的圆窗楣和彩石。高德温（Godwin）为利默里克伯爵设计的卓摩尔（Dromore）庄园（图 3-1-20）表明北欧哥特式也用于民用住宅，其高耸入云的尖塔慢慢受到爱尔兰的喜爱。富勒（Fuller）设计了梅欧郡阿什福德庄园，这是一座有着中世纪元素的维多利亚庄园。相比宗教建筑，这些宏伟的庄园拓宽了建筑师思路。

环顾爱尔兰城市乡村，不难发现 12、13、14 世纪各种哥特风格继续流行。另有一种稍欠华丽的、普通的哥特风格被广泛用于建造学校、修道院、仓库、医院，



图 3-1-20. 利默里克卓摩尔庄园，高德温为利默里克伯爵建造，包含爱尔兰中世纪城堡和塔楼的奇景，建于 1866~1873 年

而且也适合这些机构的经济状况，从某种角度上讲，这种风格对某些建筑很是得体，但对大部分建筑，此风格却稍显荒凉，使维多利亚时期的建筑得了个坏名声。

古典主义和折中主义

就在哥特式各种类型慢慢被接受的同时，古典主义并没有完全退出，而且还颇受银行的偏爱。如我们所知，人们喜爱意大利风格的华丽，受古建筑风格反衬，这一风格在 19 世纪初又显得过于奢华。

如果比较 1865 年穆瑞（Murray）设计的科克地方银行和与其隔沃伦广场大街相望的储蓄银行（图 3-1-21，建于 1841~1842 年），你就会发现维多利亚古典主义和 19 世纪初简朴风格的明显差别，并且后者在建筑结构上模仿前者。早期建筑有爱奥尼亚元素，而其他时期则偏爱更为华丽的柯林斯风格，并建有雕刻繁杂的阁楼，外装修也非常华丽，包括水果垂饰和拱顶石。

随着时间的推移，古典主义兼收并蓄，吸收了各种元素和理念，变得越来越庄重。汤姆斯・朱（Drew）的都柏林科律治街厄尔斯特银行（图 3-1-22）很好地诠释了巴洛克风格，大楼底座被有着下垂卷蔓的华丽门廊分为两部分，两侧对称，其上是贯穿三层楼高的巨大科林斯柱式，三角形山墙上面矗立着玻璃和铁制的屋顶以及高大的烟囱。19 世纪末，同样庄重风格的建筑还有汤姆斯・帝恩父子建造的都柏林基尔戴尔街博物馆和图书馆。

建筑师和投资人越来越熟悉各种建筑风格，他们有时只采用一种，有时混合两种或更多的风格，到 19 世纪末，你可以像选择墙纸一样，选择你喜爱的建筑风格。



图 3-1-21. 隔河望去，右侧为 1841~1842 年汤姆斯・帝恩和科恩斯・帝恩的储蓄银行，左侧为 1865 年穆瑞的地方银行



图 3-1-22. 都柏林科律治・格林大街厄尔斯特银行，汤姆斯・朱 1891 年设计，除正面外，最近被毁

伊丽莎白式和雅各式重又获得人们的喜爱，尤其是红砖建筑。装饰性嵌板和精工细作的卷蔓山墙是红砖制作者们大量使用的必要元素。众多建筑中，穆瑞在 1892 年修建的都柏林城市皇家医院不仅有装饰绚丽的陶俑，还使用黄色和红色的砖，以求色彩丰富绚丽之效果。

铁和玻璃的大楼

一些建于 19 世纪的建筑具有划时代的革新意义，尤其令人振奋的是那些巨大的玻璃和铁制或木制建筑，他们的设计者不是建筑师而是工程师，因为这些建筑是有一定的目的性的，他们或者用来遮盖火车站，比如约翰·麦克内尔爵士的休斯敦火车站；或者用来承办大型展览，比如约翰·本森（Benson）爵士为 1853 年展览设计的都柏林莱斯特·劳恩（Lawn）圆顶大楼；或者用做温室，比如理查·特纳于 1839 年在贝尔法斯特、1842~1850 年在都柏林建造的植物园（图 3-1-23）。



图 3-1-23. 贝尔法斯特植物园中棕榈屋，理查·特纳设计，两侧厢房建于 1839-40 年，中间部分建于 1852 年后。

与 19 世纪其他建筑不同的是，这些建筑与过去的任何建筑风格无关，而是全新的事物，是工业革命的结果，因为工业革命才大量并精准地使用铁和玻璃作为建材，工业需要大型的、宽敞明亮的建筑，也只有工业才可以产出这样的建材。

城镇和乡村

19 世纪对城市发展的主要贡献是郊区的布局（都柏林鲍尔桥地区或贝尔法斯特马隆），以及 19 世纪五、六十年代铁路发展以来，度假区的增多和扩大，比如，威克洛郡布瑞（Bray）、安特姆郡鲍特拉什（Portrush）、凯里郡吉拉尼。由建筑商和铁路经营者所推动的商业发展常常呈网格状从中心向四周蔓延。在房子粉饰和暗淡的砖墙设计上，乔治亚风格都已渐渐被较华丽的红砖、色彩装饰和哥特式门廊所代替。建造公共建筑时除考虑建筑本身用途以外，还要考虑其时尚性。19 世纪五、六十年代，在威廉·达甘（Dargan）铁路公司支持下，布瑞建造了坚固的古典式火车站，宏伟的美国风格粉饰宾馆，雄伟的哥特式大教堂，华而不实的、有着葱头式

圆顶和马蹄式拱门的土耳其式浴室。

19世纪，尽管在散布各地的爱尔兰村庄中建造了住宅和学校，而且几乎每一村庄至少有一座教堂和一个银行支行，但是没有什么大变化。几个有大地主的自然村形成，比如，朗福德郡阿达和威克洛郡茵尼斯凯里（Enniskerry），不过，这几个村庄却具有明显的非爱尔兰特色，即完全由结实的石头建成、具有中世纪建筑的外观，以及环绕在绿地或时钟周围的住宅。

讨论建筑风格革新时，我们其实正在了解建筑的某种重要性，无论是在古代还是中世纪，此重要性皆由建筑师所决定，并受欧洲文化影响。19世纪时爱尔兰大部分乡村人口仍居住在小屋中，19世纪上叶，即便是在大城镇中，只有主要街道的建筑才有石雕和石板，或是多层大楼，而镇里其他房屋却依旧是茅草屋，这些不是建筑师着意设计，而是随生活方式提高而改变，这些也不是精心设计，而是村镇里人们共同劳作的结果。最糟糕的是，由于贫穷和恶劣的社会条件，即苛刻的地租阻碍了社会经济的发展，这种小屋相当普遍，屋子只为人们遮风挡雨，人们如野兽般生活在这泥墙内，连烟囱都没有。最好的一点是，西海岸的村舍精致简朴，自然而然地融入周围优美的风景中。

尽管爱尔兰各地房屋设计风格不尽相同，但是村舍变化却不大，一般只一层、一房间（如果需要更多屋子，只是加长原屋罢了）、一壁炉和位于山墙一侧的烟囱，或是在主卧和厨房间建有隔断墙，而在通往厨房的另一侧还设有次卧。为避免盛行风吹入，窗户小而高，玻璃当时还是很奢侈的建材，所以很晚才用到村舍中。村舍一般就地取材，如随手可得的石头、黏土、茅草以及从沼泽里挖出来的木材。因村舍天然的结构，恰当的比例，以及为不受风雨侵袭而坐落在山边，则完全融入秀丽风景，成为风景一个不可或缺的部分。许多村舍已不再用草皮做屋顶，而是改用石板或波纹铁，所以很多村舍保留下来。

19世纪末，传统建筑方式开始商业化，因此给人一种非本土化和大批量生产之感。但建设受各种新住房改革法的影响导致后来的村舍失去之前清新质朴、贴近自然的特质。



图3-1-24. 高威郡阿兰群岛村舍

绘画

19 世纪绘画不如其建筑那样繁荣，因为最优秀的画家都移居国外，留在国内的画家的兴趣一般不在作画上。不过，18 世纪末，风景画、肖像画和地形画依旧流行，但与 19 世纪不同的是人们更热衷于爱尔兰古建筑。就如在英国，维多利亚风格出现的标志是主题转向趣闻轶事，而最明显的是，一个笃信宗教的国家——爱尔兰却没有什么宗教绘画，自 19 世纪中期，当最好的画家移民国外时，衰落的情形开始转机，欧洲大陆影响激活了爱尔兰艺术，几位天才画家因此留在了爱尔兰。

风景画

18 世纪风景画的两种风格：古典主义和浪漫主义仍然流行于 19 世纪，威廉·阿什福德继续克劳德风格（Claudian）。亚瑟·奥科诺早期的作品中，层次丰富有序：远处黛青色的山峦，山、树木、房屋依次排开，明确表现出近大远小透视关系，他的作品《家园》（图 3-1-25，现藏于爱尔兰国家美术馆）构图精巧，明暗分明，他层次鲜明的色彩布局是文艺复兴时期欧洲风景画家普遍采用的技巧。借克劳德·罗林的风景画，英国和爱尔兰人慢慢熟悉了传统风景画，即从绿色和棕色的近景、绿色的中景到蓝色的远景，从穿着红马甲的小人儿到橡木块都已成为程式化的模式。

18 世纪，乔治·巴瑞特作品中表现的浪漫主义元素开始渗入奥科诺作品，这些作品以黑黝黝的恐怖森林、高耸入云的大山和巨大的岩石为主，引人入胜。画面中的自然是如此威严，令人敬畏，而人类是那样渺小。与早期风景画所表现的宁静



图 3-1-25. 亚瑟·奥科诺：《家园》（现藏于爱尔兰国家美术馆）



图 3-1-26. 亚瑟·奥科诺：《暴风雨：惊恐的马车》，1832 年，65X76 厘米，现藏于爱尔兰国家美术馆

祥和的主题氛围完全相反，如奥科诺的《暴风雨：惊恐的马车》（图 3-1-26）表现了被吹弯的树，低吼的乌云，汹涌的激流，把这些元素表现得淋漓尽致的是弗朗西斯·但比（Danby）的作品《打开第六封印章》，他用浪漫主义的语言来展示这一的场面——闪电，分崩瓦解的大山，狂暴的天空，神秘的黑暗等等，这一切都在威胁着近景中无助的人类。此外，他的作品中还有类似维多利亚时期绘画的特征。那幅绘于 1821 年的《失望的爱》（图 3-1-28）表达了懵懂少年的伤心情事，近景中对植物的细致刻画又体现了前拉斐尔派的画风。



27 . 弗朗西斯·但比：《打开第六封印章》，1828 年，现藏于爱尔兰国家美术馆



28. 弗朗西斯·但比：《失望的爱》，1821 年，木板油画， 63X81 厘米，现藏于伦敦维多利亚与阿尔伯特博物馆。

奥科纳的老师威廉·赛德勒（Sadler）尽管偶有浪漫主义风格，但是他还是一位传统的地形画画家，他的作品《家乡商场的大火》（图 3-1-29，现藏于爱尔兰国家美术馆）以直接陈述结合浪漫主义的手法，刻画了一场扣人心魄的灾难。

19 世纪，因不计其数的旅游指南和风景图片手册的出版，地形画显得依旧非常重要。像吉拉尼和格兰德罗这样的风景名胜越来越成为风景画主题，此外还有爱尔兰宗教古迹。乔治·派瑞（Petrie）和亨利·奥内尔（O’Neil）不仅是两位优秀的地形画画家，还是古文物研究者，派瑞的《克隆马可诺斯（Clonmacnoise）的朝觐》（现藏于爱尔兰国家美术馆）绘



图 3-1-29. 乔治·派瑞：《克隆马可诺斯的朝觐》，1840 年，水彩，67.2X98 厘米，现藏于爱尔兰国家美术馆

于 1840 年，此画以浪漫主义的语言准确表达出古文物研究者要表现的优美风景（即朝觐者们）和历尽沧桑的废墟完美结合起来。奥内尔还为《威克洛郡 14 景》一书作了很多插图，描绘了像达格（Dargle）山谷这样的风景点。

最杰出的一位地形画画家——安德鲁・尼戈尔的作品颇具味道，尤其是以野花铺满近景，让人透过这些花花草草眺望远景。他的画明快清晰，质朴自然。派瑞和尼戈尔的作品在《爱尔兰最美海陆风景画》中都有收录，画中风景的范围北起安特姆郡，南到到凯里郡。



图 3-1-30. 埃德温・黑斯：《移民船、都柏林湾、落日》，1853 年，58X86 厘米， 现藏于爱尔兰国家美术馆

显然，这些地形画画家们不常用油画作画，而是喜爱较易损坏的工具——水彩和粉笔，除尼戈尔外，其他人都曾在都柏林协会的美术学校学习，而学校较重视这些作画材，而不是油画材料。

可能是由于人们有更多的机会出国，更为浪漫甚或是严重海难，海景画在 19 世纪很受人喜爱。当时最优秀的三位海景画画家是理查・毕池（Beechey）、马修・肯德里克（Kendrick）和埃德温・黑斯（Edwin Hayes），他们长期在海上生活，用画笔来描述他们熟悉的海上生活。在埃德温・黑斯的《移民船、都柏林湾、落日》（图 3-1-30，现藏于爱尔兰国家美术馆）中，黑斯描绘了落日薄雾中来来往往的小船，表现了一种浪漫主义的感伤。而毕池则描绘了更为宏大的场面，即狂涛中颠簸的小船。

肖像画

19 世纪的肖像画已经不像 18 世纪那样光彩耀人，但不是水平下降，而是变得较为呆板，可能是由于中产阶级需要庄重氛围，人物衣着比 18 世纪贵族服饰素雅很多。众多肖像画中，只一小部分上乘之作，和风景画创作一样，仍然继续保持 18 世纪的风格。都柏林中世纪优秀的肖像画家马丁・克瑞艮（Cregan）是马丁・阿彻・习（Archer Shee）爵士的学生，他的代表作《桑特兰（Sutherland）》创作于 1822 年，

桑特兰是圣恩（Shane）庄园的花匠。某种甜蜜的感伤和趣闻轶事慢慢成为人们喜爱的主题，约瑟夫・帕特里克・哈沃提（Haverty）的作品仍坚守传统风格，《神父马修接待忏悔者》（图 3-1-31）就属典型的 18 世纪风格的作品，同样也传递了主题改变的信息。理查・洛德威尔（Rothwell）颇有大师之风，创作了一些不错的肖像画，其中有《玛丽・沃斯顿克拉夫特・谢丽（Wollstonecraft Shelley）》和《年轻母亲的快乐》（图 3-1-32）。斯蒂芬・史密斯的女性肖像作品也常常表现这种甜美的感觉。尼古拉斯・克罗里擅长创作学者群像作品，他 1838 年创作的《布拉尼墓地中的泰隆・鲍沃（Power）》，画面刻画了一幕戏剧里的男演员。



图 3-1-31. 约瑟夫・帕特里克・哈沃提：《神父马修接待忏悔者》，1844 年，107X137 厘米，现藏于爱尔兰国家美术馆



图 3-1-32. 理查・洛德威尔:《年轻母亲的快乐》，荣获 1845 年爱尔兰国家美术奖，93X79 厘米，现藏于爱尔兰国家美术馆

维多利亚兴盛时期旅居国外的爱尔兰画家

19 世纪中叶有三位爱尔兰画家同样蜚声海外，他们是生于克莱尔郡艾尼斯的威廉・姆尔瑞迪（Mulready）、丹尼尔・迈可利兹和弗雷德里克・伯顿。姆尔瑞迪 6 岁时随父移民海外，迈可利兹出生在科克，早年就读于科克美术学校，后从事艺术品收藏。弗雷德里克・伯顿（Burton）来自克莱尔郡考罗芬（Corofin），他只擅长水彩和粉笔画，从未涉足油画，19 世纪 40 年代被人所知。他还是位收藏家，有丰富的艺术史知识，1874 年，他成为伦敦国家美术馆主任，而同时也放弃了绘画这个职业。

姆尔瑞迪、迈可利兹和伯顿都属主题画家，他们喜欢精致的故事画，主题常常

取自文学作品。迈可利兹的《贝伦厅的快乐圣诞》（现藏于爱尔兰国家美术馆）创作于 1838 年，场面丰富，绝不是一眼就可读懂的，迈可利兹作品的缺点是构图过于拥挤，缺乏美感，但他对色彩的处理技艺高超，几近完美，这在 19 世纪中叶较为普遍。他的铅笔素描画则更明显地表现了极强的观察力和精准的绘画技艺。

伯顿 1864 年创作了《塔楼楼梯上的会议》，这显然也是一幅以文学作品为主题的画作，其灵感源自一首丹麦浪漫主义诗篇，同迈可利兹的画作一样，他的画也表现了建筑史上哥特式复兴的理想化元素，是 19 世纪中叶杰出的画作，画面中水彩的处理水平极高，构图严谨。

姆尔瑞迪 1845 年创作的《选婚纱》（现藏于维多利亚和阿尔伯特博物馆）讲述了格尔斯密《维克菲尔德牧师》一文中的故事，画面讲的正是普雷慕洛斯医生说："他选择妻子就如他妻子选择婚纱一样，不注重外表的光滑柔顺，而注重服饰本身的质地。"姆尔瑞迪称得上主题画画家中最优秀的一位，他描述日常生活，如迈可利兹一样，他的作品刻画精致完美。他 1839 年创作了《落日》（现藏于维多利亚和阿尔伯特博物馆），画家以白色的背景表现太阳强光。画家威廉・戴维斯也用同一技巧为风景画增添炫丽色彩，《迪顿（Ditton）的旧磨坊和池塘》中，他以白色为底色，明亮的色彩和细致的刻画有着前拉斐尔派的痕迹。

欧洲大陆的影响

19 世纪末还有三位画家，他们是楠斯内尔・侯恩（Hone）、沃尔特・奥斯伯恩（Osborne）和罗德里克・奥科诺，他们代表了法国三大流派的影响——现实主义、印象主义和后印象主义。

现实主义者反对以文学主题作画，他们很多人抱有强烈的社会责任感，认为画家应当表现实际社会生活，早期画家们钟爱的、场面宏大的风景画已不再受人们追捧，反而寻常的一块土地、一片树林都可以成为画面的主题，当然这些画仍是在画室完成的，画法自由，不再使用从前的点染技法。人们开始关注颜料质量，传统画派认为展出的作品并未完成。楠斯内尔・侯恩曾与法国现实主义画家米勒（Millet）和哈尔皮涅斯（Harpignies）在法国枫丹白露一起作画，尽管他的题材异于普通海陆风景，但却乐于这样处理，且笔法遒劲有力。在《树下的牧羊人和牛》（现藏于爱尔兰国家美术馆）一画中，他以突出精华的方法来描述最普通的场景。海景画《远

离罗丝朵夫特（Lowestoft）》（现藏于爱尔兰国家美术馆）以波涛汹涌的海面和阴森恐怖的天空传达出敬畏之感。擅长以趣闻轶事为题材的画家儒勒·巴斯汀·勒佩芝(Jules Bastien Lepage)也有一定的影响力,在爱尔兰,奥斯伯恩和卡文纳(Kavanagh)都研习并接受了他的画风，比如，奥斯伯恩的《樱桃熟了》。

印象主义画家常在野外写生，为使画面产生明亮绚丽的效果，画家擅长用外行很难分辨的各种颜色，比如，阴影处的亮紫色，或绿色中的点点红色更加反衬出绿的亮丽。其实，爱尔兰没有真正的印象主义画派，但是这一运动确实令爱尔兰画风逐渐改变，画家们用色更为大胆，他们的调色板则更加明亮，笔法更为自由，更擅长描绘纯粹的风景，而不是叙述故事。沃尔特·奥斯伯恩的《在花园中喝茶》（现藏于爱尔兰国家美术馆）创作于 1902 年，他着力表现阳光从林间划过的情景，而不是喝茶的人们，笔法自由，酣畅淋漓。

就在印象主义画家们用明亮绚丽的色彩阐释他们所见时，一些后印象主义画派，像高更和梵·高等夸大了画面效果。高更的朋友——罗德里克·奥科诺跟高更一样，也擅长用颜色做自己的绘画语言，他的作品《勒载文（Lezaven）农场》（1894 年，现藏于爱尔兰国家美术馆）虽是一幅写生作品，但色彩浓烈生动，笔触有梵·高之风，此画不仅改变了风景画用线的方法，还产生了亮丽的效果。线条和色彩最大可能地表现了画家的情感，这一代画家已与文艺复兴时期的三维立体的理论渐行渐远。他们认为画布本身已是二维的，所以画面应该是平的。

总之，肖像画仍旧处于低迷时期。约翰·巴特勒·叶芝（Yeats）是这一时期成就斐然的一位画家。他的作品色彩艳丽。他擅长抓住模特儿个性，创作了很多凯尔特复兴时期的文坛和政坛人物，其中包括他的儿子威廉·巴特勒·叶芝、约翰·奥利瑞（O’ Leary）、凯瑟琳·泰楠（Tynan）和乔治·摩尔（Moore）。他终日勤奋创作，不知疲倦。莎拉·普色（Purser）也常为当时知识界和政界人物画像，她曾为伊娃和康斯坦斯·格尔－布斯（Gore-Booth）、毛德·岗（Maud Gonne）以及爱德华·马丁画像。沃尔特·奥斯伯恩曾是 19 世纪末都柏林的知名肖像画家，虽然他的很多作品色调晦暗，但他的作品《麦克维恩（Mcllwaine）》（1892 年，现藏于爱尔兰国家美术馆）中，增添了明快的色彩。奥斯伯恩同时也是位优秀的风景画家，不过，鉴于肖像画较好的销路，他留在了爱尔兰。19 世纪末很多优秀画家愿意留在爱尔兰在很大程度上促进了爱尔兰艺术的发展。

雕塑

直到 19 世纪末，雕塑一直坚守古典主义风格，因此希腊复兴建筑的雕塑装饰应该是希腊风格，而对希腊风格的坚守同样也影响了肖像和主题雕塑，古希腊服饰、人物姿势和绘画主题正适合维多利亚时期的需要。希腊式裸体一直用橄榄叶和垂花饰遮挡私处，虽然维多利亚时期的雕塑几乎一直是希腊风格，但其过于伤感的气质却与希腊风格截然不同。

19 世纪对雕塑的资助有所改变，都柏林已拥有了大批国家和市政建筑，接下来建筑师和雕塑家该致力于商业建筑了。随着 1829 年天主教解放运动，教堂内的宗教雕塑有了新的资助者，但最终结果令人大失所望，因为大部分祭坛装饰画或由罗马运来，或由都柏林一些水平较差的雕塑作坊打造，它们作为维多利亚时期装饰的重要性远比其艺术性重要。约翰・侯甘（Hogan）受天主教教堂的资助，不过作品数量有限。约翰・凯茹（Carew）只在沃特福德郡塔罗（Tallow）创作过一件爱尔兰祭坛装饰画。

尽管汤姆斯・柯克（Kirk）曾就读于都柏林协会美术学校，也创作过一些精美纪念碑，但是他为人所认同的成就还是爱尔兰不计其数的教堂小型浮雕，其中，最为知名的就是《好心人》。在他为洛斯莫尔夫人于莫纳甘（Monaghan）教堂创作的墓碑（图 3-1-33）上，其小浮雕《临别一瞥》表现了洛斯莫尔夫人痛苦的丈夫在儿子搀扶下，最后一次同她告别。浮雕的本土化因素是一次革新，其感伤气氛不禁令人想到维多利亚时代的作品。不过，浮雕的整体风格仍是希腊式的，那位揭开洛斯莫尔夫人面纱的、哀伤的男人身着希腊服饰，灵床风格与希腊家具风格类似。维多利亚雕塑的主要特点为：强烈的忧郁气质，身着希腊服装。但是很少以高贵气质表现感伤的情绪，使这一时期的很多雕塑少了些灵气。

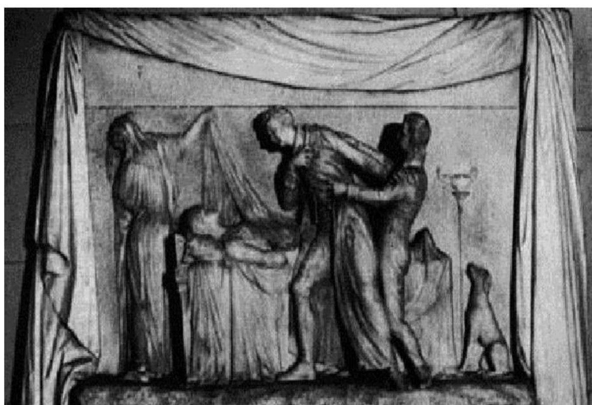


图 3-1-33. 汤姆斯・柯克：莫纳甘教堂内《洛斯莫尔夫人纪念碑》部分，此浮雕曾于 1843 年在都柏林皇家美术协会展出

约翰・凯茹生于沃特福德，终生在英国工作。他幸运地受

到英国贵族艾格蒙特（Egremont）伯爵的资助，这使得他可以用大理石建造很多古典主义题材的雕塑。他不像他同时代的很多雕塑家那样，为了谋生而不得不制作不计其数的半身像和公共雕像。他的群像雕塑作品《阿多尼斯和野猪》(图3-1-34)在风格和主题上都属希腊式雕塑。



图3-1-34. 约翰·凯茹：《阿多尼斯和野猪》，1824-26年，大理石，真人尺寸，苏塞克斯（Sussex）郡派特沃斯（Petworth）大楼

约翰·侯甘1800年生于科克，是19世纪所有爱尔兰雕塑家中最崇尚古典主义风格的一位。他是天主教解放之后第一位在爱尔兰工作的本土雕塑家，并为教堂制作了几件雕塑作品,这些作品雕工细致精美，不过有些过于虔敬。在都柏林拉塔发奈姆(Rathfarnham)洛莉塔(Loreto)女修道院的《圣母子像》中，圣子耶稣极具维多利亚时期理想形象特征，却缺失了艺术性，过分地夸大了圣母脸上的愁容。侯甘有关世俗题材的几件作品水平很高。《酒醉的牧神》（图3-1-35，科克郡克劳福德（Crawford）美术馆）用石膏制作，从人物臂膀上、手上、脖子上及躯干上突出的筋脉，我们可以看出侯甘超强的造型能力，从牧神的姿势可以看出他酒醉踉跄的状态，同时也表明酒神体力强壮。



图3-1-35. 约翰·侯甘：《酒醉的牧神》，1825~1829年，高99厘米，科克克劳福德美术馆

把维多利亚风格式感伤表达到极致的是两位优秀的雕塑家帕特里克·迈克杜威



图 3-1-36. 弗雷:《伊诺和婴儿时的酒神巴克斯》,1849 年, 大理石,真人尺寸,皇家都柏林协会

尔(MacDowell)和亨利·弗雷(Foley),迈克杜威尔生于贝尔法斯特,幼年时移居伦敦。弗雷拜师于都柏林协会美术学校的约翰·司麦思。1834 年他踏着哥哥成功的老路,也前往伦敦发展。回国后,他们兄弟建造了除公共纪念碑以外,不少闻名于维多利亚时期的半身像和群像。弗雷的《普兰德盖斯特夫人(Prendergast)》(1845 年)堪为尤物,她维多利亚式的美高贵典雅,绝不媚俗。若与克里斯托弗·摩尔 9 年后创作的半身像《安妮·哈顿(Hutton)》相比,弗雷的作品要略胜一筹,安妮的衣服雕琢粗糙,而普兰德盖斯特夫人的衣服则雕琢得极为精致细腻,神态自然生动,像是正在谈话的样子,而安妮目光呆滞。在《伊诺(Ino)和婴儿时的酒神巴克斯(Bacchus)》(图 3-1-36,1849 年,现藏于皇家都柏林协会)作品中,弗雷以古典主义的金字塔结构设计群像,人物姿势优美,在较为繁杂的底座上斜倚着伊诺美丽的胴体。迈克杜威尔和弗雷都恰到好处地表现忧郁气质,如,贝尔法斯特城堡小教堂中的贝尔法斯特伯爵墓碑,伯爵 1853 年死于肺病,英年早逝,他静静躺在灵床上,旁边就坐着他悲哀的母亲。早期雕像一般没有包含任何寓意,只是直接表达旁观者对早逝青年的悲伤。迈克杜威尔的《初伤》创作于 1847 年,表现了一位小姑娘手捧着她那死去的鸽子,脚边还放着一把水果刀,但她的宠物再也用不着了,雕像的悲伤情绪从女孩一直盯着水果刀的目光表现出来,悲伤的气氛就这样被迈克杜威尔以古典主义雕塑的形式表现出来了。

汤姆斯·法瑞尔(Farrell)是 19 世纪末期在都柏林工作的最杰出的雕塑家,他是皇家美术学院的校长,1894 年被封为骑士,尽管他名声在外,但可能由于受其身份所累,他的大部分半身像和雕像作品比较单板。他的代表作——《都柏林代主教座堂的卡伦墓碑人物》雕饰带展示了他的才华,表明他已经成为一位卓有成就的雕塑家。

19 世纪末,建筑物的装饰雕塑又成为人们的关注点,银行、保险公司和其他

商业公司的建筑都聘用雕塑家，麦克杜威尔和弗雷在伦敦的学生桑米尔（Samuel）・林为都柏林科律治街的地方银行山墙制作雕塑，他采用完全不同于18世纪政府和国家机构大楼的雕塑风格。

19 世纪公共纪念碑

19 世纪初期，爱尔兰境内的几座公共纪念碑都是在雕像上建有高耸入云的柱子，这一风格源自古罗马凯旋柱，此风格较知名的纪念碑是现已被毁的都柏林纳尔逊柱，纳尔逊的雕像由汤姆斯・柯克所做，他负责制作了几座带有大柱子的雕像。比如，米特郡特瑞木的惠灵顿（Wellington）公爵雕像，从这样的高度去欣赏任何一座雕像的美显然是很困难的。这些高大的英雄雕像后来建造得更为高大，雕像作品的优点则一目了然。



图 3-1-37. 迈克杜威尔：《欧罗巴》阿尔伯特博物馆，伦敦，1871 年

然而，若公共建筑只能以名人雕像为题材，公共建筑则在一定程度上限制了艺术灵感，一些雕塑家很成功地把维多利亚价值观体现在艺术作品中，克里斯托弗・摩尔在都柏林科律治街的诗人汤姆・摩尔雕像是所有雕像中最呆板的一个。侯甘不成功的那件作品由艺术竞赛出资建造，那件作品依旧还在，令人高兴的是雕像的姿势表现了诗人轻松愉快的心情。客观地说，不是侯甘的所有作品都很成功。

麦克杜威尔和弗雷都是爱尔兰 19 世纪重要的雕塑家，他们的事业之花在伦敦盛开，都曾参与海德公园里阿尔伯特纪念碑的建造，弗雷负责王子雕像的设计。此外，他们都曾建造爱尔兰境内的纪念碑，不幸的是，在爱尔兰境内，麦克杜威尔所有的雕像作品都已被毁，弗雷的作品也只有几件尚存。所有的单人雕像中只有都柏林科律治・格林大街的戈尔斯密、伯克和格拉坦雕像最好，以上三者身着 18 世纪衣饰，彰显华丽高贵。在创作奥弗利郡伯尔（Birr）的 19 世纪天文学家《罗斯伯爵雕像》



图 3-1-38. 约翰：弗雷：《罗斯伯爵雕像》，奥弗利郡伯尔，1876 年建成。



图 3-1-39. 约翰·弗雷：,《丹尼尔·奥柯诺纪念碑》局部，都柏林奥柯诺大街，1870 年，青铜。

（图 3-1-38）时（此雕像建成于 1876 年），弗雷给人物设计了一种迷人且高尚的尊严气质。他最优秀的作品是都柏林的《丹尼尔·奥柯诺纪念碑》（图 3-1-39），纪念碑的雕饰带上刻画了这样的情景：把爱尔兰喻为一位女性，脚踏脚镣，左手持《解放法案》，右手指向上方的解放者，爱尔兰各阶层的民众朝向她，读着她手中的法案。以上人物像中，有的是完整雕像，有的则是浮雕，弗雷尽力以所有人物形态表现人们欢庆《解放天主教法案》颁布的激动心情。此后，19 世纪以纪念碑坐像为主，在都柏林圣帕特里克大教堂外，弗雷为本杰明·李·吉尼斯爵士所创作的雕像于 1875 年完成。

汤姆斯·法瑞尔爵士的作品《阿迪劳恩（Ardilaun）伯爵》纪念碑自 1892 年起，就屹立在都柏林圣·斯蒂芬·格林大街上，与他之前的大理石雕像作品《威廉·史密斯·奥布莱恩》和《格雷》相比，《阿迪劳恩（Ardilaun）伯爵》水平稍高，后两件仍然矗立在都柏林奥科诺大街。

凤凰公园里屹立着一座爱尔兰独一无二的纪念碑，即惠灵顿纪念碑，1817 年，英国建筑师罗伯特·斯莫克（Smirke）爵士设计建造了这座方尖石塔，1860 年，建筑师特瑞斯（Terence）·法瑞尔、约翰·侯甘和小柯克分别在碑的三面增建了长方形青铜浮雕。

整个 19 世纪公共纪念碑的建造方兴未艾，很多雕塑家至少有一件作品，而艺术大赛一般为出资机构，大赛邀请雕塑家们做设计图，拔得头筹的设计者会得到一笔奖金足以让他们把自己的设计变成现实的作品。不幸的是，许多纪念碑在爱尔兰爱国主义运动中被毁，很多上乘之作也因此不可避免地遗失了。

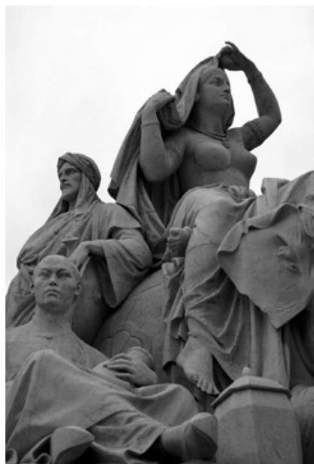


图 3-1-40. 约翰·弗雷：《亚细亚》，伦敦阿尔伯特纪念碑，1871 年。令人称奇的是，弗雷的这件作品脱离了古典主义风格，且以印度人物为主题。



图 3-1-41. 安德鲁·尼高尔：《岸边夏花》，水彩



图 3-1-42. 丹尼尔·麦克利兹（Maclise）：《男爵庄园里的快乐圣诞》，1838 年，185 厘米 X366 厘米，现藏于爱尔兰国家美术馆



图 3-1-43. 弗雷德里克·伯顿：《楼梯之相会》， 1864 年，水彩，94 厘米 X61 厘米，现藏于爱尔兰国家美术馆



图 3-1-44. 亨利·克拉克：科克大学侯南（Honan）小教堂彩色玻璃，1915 年



图 3-1-45. 沃尔特·奥斯伯恩（Osborne）：《在花园中喝茶》，1902 年，137 厘米 X171 厘米，都柏林胡夫街城市现代艺术馆



图 3-1-46. 罗德里克·奥科诺：《勒载文农场》，72 厘米 X93 厘米，1894 年，现藏于爱尔兰国家美术馆



图 3-1-47. 约翰·拉威瑞（Lavery）:《我的画室》，1910-1915 年，344 厘米 X374 厘米，现藏于爱尔兰国家美术馆



图 3-1-48. 威廉·奥潘（Orpen）：《洗衣房》，1995 年，91 厘米 X73 厘米，现藏于爱尔兰国家美术馆

应用艺术

雕刻和石膏艺术

石刻艺术在整个 19 世纪一直很繁荣，石刻是古典主义建筑不可或缺的因素，石刻水平最高的是都柏林邮政总局的门廊。随着哥特式建筑的复兴，雕工的工作机会越来越多，本土匠人层出不穷，此外还有来自英国的不少工匠定居下来，这些人

中知名的有哈里森和詹姆斯·皮尔斯，哈里森的作品是基尔戴尔街俱乐部前打台球的猴子。本土雕刻家中有名气的当属来自科克的欧·席（O’shea）兄弟，他们的作品为圣三一博物馆精致的植物雕刻。此外，汤姆斯·费兹帕特里克（Fitzpatrick）为贝尔法斯特的厄尔斯特银行总部制作雕刻装饰。

墓碑雕刻广为流行，主要是当地石匠的作品，比如卡伦（Cullen）家族，他们曾在南威克洛郡工作，其作品美观质朴，新奇有趣。自然，墓碑由大城市里的公司生产，有意思的是，墓碑具有维多利亚风格，与乡村石匠质朴简单的作品相比，它们显得更为复杂。

民间雕刻的另一个领域是小型木制十字架，一般称之为赎罪十字架，这在 18 世纪末和 19 世纪初较为普遍。

人们仍旧喜爱石膏艺术，19 世纪前 20 年，石膏艺术的水平达到最高，与 18 世纪末相比，石膏作品越来越重，越来越奢华。立诗郡巴里芬的内饰就是一个极好的例子。然而由于大批量的生产，石膏作品的质量越来越差。

家居艺术品

家居日常用品的设计，比如家具、银器、玻璃器皿、瓷器等，受当时建筑时尚的影响。与建筑一样，日用品也越来越华丽，此趋势在 19 世纪第三阶段达到顶峰。

总的来说，家具风格与建筑风格并驾齐驱。19 世纪中叶，大展览时期，兴起一种以泥炭为家具和饰品的凯尔特风，三叶草、园塔楼、猎狼犬等都是制作镶嵌手工艺品凯尔特的主题，吉拉尼是生产这些工艺品的中心。

银器质量下降，尤其是在银匠复制英国产品的设计时。事情往往是：一旦大规模生产某种物品，此物品的质量无疑会下降。像世界上其他地方一样，爱尔兰也掀起一股大规模的银饰热。

由于 18 世纪末自由贸易的推动，玻璃工业在 19 世纪时依旧繁荣，但自 1825 年起对爱尔兰生产的无色玻璃征收重税，此事致使玻璃工业进入衰退期。高品质的无色玻璃——精工细作、分量足——主要在贝尔法斯特、科克、都柏林和沃特福德生产。到 19 世纪中期，形状各异、雕饰精美的玻璃器皿广为流传。19 世纪后半期，许多不拘泥于传统的玻璃制作大师云集都柏林，就职于知名的皮尤（Pugh）公司。

创建于 1860 年的百丽克（Belleek）瓷产于弗曼纳郡，是 19 世纪最著名的爱尔

兰器皿，其做工精美，溢彩流光，外形雅致。

所有这些家居日用品到爱尔兰乡间都变得相对简朴，而室内家具则更为简单，且为数不多。大部分用具则是柳条编制，如鱼篮、土豆筐、龙虾罐等等，目前这一技艺仍保留在爱尔兰西部。不太实用、但较为常见的是灯芯草做的玩具，比如，拨浪鼓，里面还有两颗榛子。草编的丰收结因地域不同、男女不同而各式各样。

既实用又可装饰的铁器种类繁多，如烤架、烹调用叉子、烤燕麦面包的架子等等，在爱尔兰北部，这些都极为常见。

本世纪初蕾丝和钩编制品仍然流行，之后才慢慢淡出人们的视野。不过，在大饥荒年代，这些重又繁荣起来，它们给贫困地区的女人们带来谋生的机会，尤其是南部和西部。女修道院为蕾丝制作的传授起了关键的作用，尤其是在 19 世纪末。由于钩编制品较易制作，因此也较为普遍，利默里克和凯里克马克罗斯（Carrickmacross）蕾丝是在做好的网上刺绣贴花，并不是完全用针钩编织。

第二章 20 世纪

20 世纪初，政局动荡对艺术影响甚微，视觉艺术的发展却不像文学那般新奇或令人兴奋。在杰克·叶芝、威廉·科诺、西恩·基廷（Sean Keating）和保罗·亨利的绘画作品中，在大量的国家英雄纪念碑的雕塑作品中，或者在复兴的爱尔兰罗马式建筑上，蕴含着越来越强的国家意识。

20 世纪初最重要的文化事件，即建立胡夫·雷恩爵士的现代艺术美术馆，得到文学界和政界人物的支持，其中包括威廉·叶芝、格里高利夫人和盖尔民族联盟的成员。1908 年，美术馆在都柏林哈考特（Harcourt）街科伦梅尔（Clonmell）大厦开业，向公众展示了来自法国、英国和爱尔兰的大量绘画作品。1933 年，都柏林查乐蒙大厦成为永久展馆，藏品不断增多，现已更名为胡夫·雷恩现代城市艺术美术馆，展示着现代爱尔兰艺术家和各国艺术家的作品。

1929 年，贝尔法斯特博物馆和美术馆对外开放，馆内收藏了几幅学院早期的作品，1960 年，更名为厄尔斯特博物馆，其宏伟壮观的新楼直到 1972 年才对外开放，馆内藏品都是爱尔兰画家的精品，也是现代艺术之精品，同样也有应用艺术品展出。自 19 世纪 20 年代始，因为吉布森·比克韦斯特（Gibson Bequest）的努力，克劳福德都市美术馆藏品逐渐增多，除科克艺术家的作品外，美术馆还收藏了大量 20 世纪爱尔兰的艺术品。1916 年，利默里克也建了博物馆，并于 1938 年重修，馆内也收藏了大量爱尔兰的艺术精品。

1916年,爱尔兰皇家美术协会大楼被毁,虽很长一段时间内,协会没有办公地址,但是每年都在城市艺术学院美术馆（现国家学院）举办画展，到1940年，在欧洲美术运动的影响下，爱尔兰美术发生很大变化。不过，皇家美术协会的观念较为保守，因此年轻且叛逆的画家很难在此展览作品，1943年，他们当中的一些人于失望和义愤之余，组织了第一届爱尔兰当代艺术展，目的是要给大家展示更多的爱尔兰艺术作品。1972年，委员会决定为青年画家大开绿灯，1967年和1971年的展览为爱尔兰人展示了众多优秀作品，提高了大众的艺术品位和鉴赏力。

19世纪爱尔兰基督教的发展使20世纪初爱尔兰乔治亚建筑风格成为主流，为总结、拍照和研究都柏林乔治亚建筑的需要，1908年建立乔治亚协会，协会发表了五卷书的研究结果。圆满完成任务后，于1915年解散了，而更有意思的是，爱尔兰乔治亚建筑却同时复兴。

建筑

被尼古拉斯·派乌斯讷（Pevsner）称为建筑中俏丽晚装的风格延续到20世纪，建筑师们仍努力从以往的表现方式中寻求方法，曾一度热衷哥特式、都德式和古典主义风格，也或是巴洛克风格，抑或新古典主义。大量乔治亚风格建筑的出现，比如，镇政府或电站等的建造，表明爱尔兰乔治亚建筑的复兴。爱尔兰浪漫主义建筑风格的复兴，尤其是教堂建造，表明爱尔兰民族主义产生。1930年，现代运动首次席卷爱尔兰民用建筑，然后是厂房。自此，尽管稍有差异，爱尔兰建筑风格仍紧随国际流行趋势。

爱德华七世时代的富丽堂皇

20世纪初，爱德华七世时代的风格颇受人们欢迎，此风格比维多利亚风格更加宏伟庄严。1906年竣工的贝尔法斯特市政厅（图3-2-1）如一块巨大的婚礼蛋糕，此楼风格源于德国，中间是巨大的圆顶，四周是角楼，而其乡村风格的地下室则相当宏伟高贵，与之上的石柱相得益彰。

埃斯敦·韦伯（Aston Webb，1849~1930年）和T. M. 蒂恩（1852~1933年）设计建造了都柏林上梅里奥（Upper Merrion）街的政府大楼（图3-2-2），大楼极尽宏伟之势，他们着意想象出都柏林以往的乔治亚风格，尤其是墙角凉亭，柱子上



图 3-2-1. 贝尔法斯特市政厅，阿尔弗莱德·汤姆斯爵士设计，竣工于 1906 年



图 3-2-2. 政府大楼，都柏林上梅里奥街，埃斯敦·韦伯和汤姆斯·蒂恩爵士设计，始建于 1904 年

设有壁龛：俯瞰上梅里奥街，与河对岸的海关大楼遥相呼应。两座大楼完美地体现了爱德华七世时代的风格。

拘谨的安女王和乔治亚风格一般用于建造图书馆和公共建筑。1906 年，麦卡锡仿照安女王庄园建造都柏林市立工业学校大楼，大楼正面为砖，墙角、窗饰和地下室为石头，顶层和大楼中间都设有扶手栏杆，在山墙、威尼斯式窗户和有石柱的门廊的衬托下，整栋楼的层次更为明晰。

20 世纪 20 年代，严肃的新古典主义风格复兴，此风格多用于银行和公共建筑。1902 年，为修建都柏林大学学院，人们举办了一次设计竞赛，R. M. 巴特勒胜出。与海关大楼又遥相呼应的是托斯堪（Tuscan）石柱壁龛上端部桥孔的使用（而设计终稿则又改成爱奥尼亚式），然而，恰恰是那几分相似却是用来强调差别，造型的细微差别和各种分隔海关大楼正面的洞口已被废弃，因此则更为朴素简单，犹如一块巨石。凉亭的檐口之上，不是栏杆或有雕花的油漆栏杆，而是简单的阁楼，给人以苍凉之感。科克市立大楼由 1923 年的一次建筑设计大赛中胜出的琼斯和凯里以这一风格设计的。

教堂建筑

教堂建筑掀起一股反哥特式浮华的运动，其结果之一就是爱尔兰罗马风格的兴起，朴素简单却很符合时代需求。19 世纪中期以来，古文物研究者们一直详尽地研究这一时期的爱尔兰建筑，并已有几处教堂建筑采纳此风格修建，这一风格大受欢迎的一个主要原因是人们认为这是爱尔兰风格，是爱尔兰民族主义的体现。

最具爱尔兰罗马风格的建筑是W. A.斯格特设计的高威郡斯比德(Spiddal)教堂，教堂1907年投入使用。设计简单，质朴无华，外部结构雷同，成排而列。简朴的圆形窗楣，没有任何装饰，没有任何奢华设计，与哥特式复兴后期的精美细致形成鲜明的对照。由詹姆斯・麦克穆林（McMullen）设计，建于科克的侯南 （Honan）旅社小教堂是爱尔兰罗马风格的典型范例，小教堂内建有微型圆塔楼，西侧门廊仿照罗斯克雷的圣・克罗楠（St Cronan）的建造风格。

自然，爱尔兰罗马风格最适合教堂建筑，同时也用于民用建筑。比如，乔治・谢瑞丹（Sheridan）设计的利默里克卡耐基图书馆（现图书馆和博物馆大楼）于1906年竣工，丰富的几何图案把圆楣窗户和门廊有机地连接到一起。

教堂建造者很难摆脱旧时模式的影响，在除都柏林外的其他地方热衷现代建筑时，宗教建筑依旧保持旧风格。除爱尔兰罗马风格外，一些建筑师还喜欢文艺复兴早期意大利北部的建筑风格，可能由于同样简单的外观在这里却显得更轻巧、更悦人。F. G. 希柯斯（Hicks）设计的都柏林圣・汤姆斯新教堂是一个极好的范例，教堂整体由砖砌成，正门西侧优雅的小拱廊上为轮状窗户。

为营造宏伟庄严之氛围，建筑师有时也采用拜占庭风格，琼斯和凯里的科克圣・弗朗西斯教堂尤其如此，教堂正厅上有成排穹顶，墙面镶嵌马赛克。

拉尔夫・拜恩（Ralph Byrne）的作品充分表达了历史主义相对论，比如，西米特郡马林加（Mullingar）大教堂和凯文（Cavan）大教堂表明有大量古典主义元素的文艺复兴风格的回归。

现代建筑的发展

20世纪初，一种新建筑风格开始形成，而不是之前任何一种风格的复兴，而是现代建筑方法和建筑材料的更新换代。现代建筑风格源于19世纪工程师之作，即桥梁、工厂、仓库和火车站的工程师。本世纪末，法国建筑师们以最简易现代的材料建造大型实用建筑，先是用各类铸铁，然后是钢，再之后是钢筋混凝土，建筑材料对建筑用途影响的力度远大于建筑风格。

19世纪，这些风格不仅广为传颂，甚至还颇受赞扬，但并没有人重视建筑。直到20世纪，建筑用途的概念才得到人们认同，才有了这样的观点：建筑的用途、风格和建筑材料应相匹配。20世纪初，一些建筑师强烈反对上个世纪雕饰奢华的

建筑风格，他们不仅反对历史上的风格，而且还反对过分雕饰的建筑风格。他们认为建筑物的各个部分都应相辅相成，最重要的用途必须在某些时期，为某些人体现独特的建筑风格。工程学的各种发明、建筑方法和材料的革新都深深影响了 20 世纪建筑的发展。

到 20 世纪 30 年代，建筑新概念才得到爱尔兰人的认同，此时许多俄国和德国建筑师正在英国建造国际化风格的建筑，尤其是民用建筑，多以大块混凝土和白灰为主要建材，平顶，形状与以后的立体主义绘画相似（即简单的曲线和平坦的表面）。几乎同时，这一风格在爱尔兰颇受人们欢迎，在都柏林郊区建造了很多这样风格的房屋。1932 年左右，建筑师罗宾逊和基弗（Keefe）设计了一种“阳光”住宅：大块混凝土、白粉墙和简单的立体图形，然而令人遗憾的是，尽管它们外形极具现代化风格，设计理念却属哥特式复兴风格。

1940 年，米歇尔・斯哥特在阿特龙设计的乐芝电影院（图 3-2-3）证明这一风格已广为流传。它同样也是由大块混凝土构成，窗户垂直或水平排列，设有舷窗，这些都是 20 世纪 30 年代和 40 年代初的建筑特色。其简洁的特征恰恰适合于修建医院，爱尔兰许多医院都采用这一风格，比如，喀什尔（Cashel）和吉尔肯尼的医院。

随着时间的推移，设计更加大胆，窗户与墙的比例加大，德斯蒙德・费兹哲尔德设计的都柏林飞机场（图 3-2-4，竣工于 1941 年）就是一个很冒险的例子，弧形的主建筑向两侧延伸，使机场内侧形成半包围结构。1946 年，阿兰・厚朴（Alan Hope）在都柏林依池科尔（Inchicore）修建的阿斯波罗（Aspro）工厂巧妙地使用了弧线和水平线交错的墙、简单而毫无修饰的窗户。

在教堂建筑方面，第一次与过去有划时代改变的是科克基督之王教堂，设计

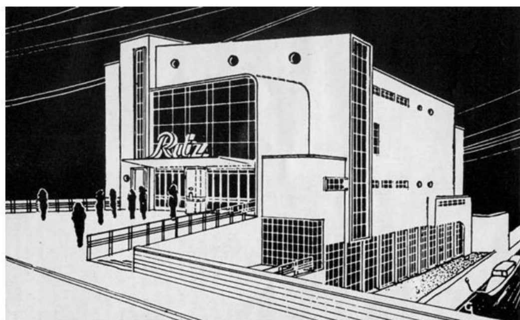


图 3-2-3. 乐芝电影院，阿特龙郡，米歇尔・斯哥特，1940 年



图 3-2-4. 都柏林飞机场，德斯蒙德・费兹哲尔德（FitzGerald），竣工于 1941 年



图 3-2-5. 邓尼戈郡伯特，圣·安格斯教堂。

者是来自芝加哥的贝瑞·布莱恩（Byrne）和小鲍伊德·巴瑞特（Boyd Barrett）。尽管在大门口的基督像有哥特式大教堂的特征，但是整个建筑并无哥特式复兴风格的任何迹象。此建筑的形状在一定程度上符合了它要容纳许多人，且每个人都可以看到祭坛的需求。设计简洁，两侧为台阶，内部没有柱子等支撑。

此前 20 年，现代教堂建筑已经真正风靡爱尔兰，比如，库拉（Curragh）的圣·布里吉德教堂，邓尼戈郡伯特（Burt）的圣·安格斯（St Aengus）教堂（图 3-2-5），党多克的瑞蒂摩（Redeemer）教堂［此教堂竣工于 1969 年，部分建筑由弗兰克·考尔（Corr）设计］。党多克教堂主体设计也极为简洁，一侧长廊的圣所上是结构简单的塔楼，圣所墙缝中的彩色玻璃使祭坛熠熠生辉。高威郡克瑞拉（Creeragh）威赛德（Wayside）圣母教堂由雷奥·曼斯菲尔德设计，竣工于 1968 年，被当时的杂志描述为“几何形、巨型、极简型”，其棱角分明的石板由屋顶延伸到地板，看上去犹如绵延的群山。

近期发展

20 世纪 50 年代和 60 年代，建筑得以繁荣发展，高度越来越高——巨大的钢架结构、钢筋混凝土，以及比以前更多的使用玻璃。随着对新材料和框架结构的信心大增，人们则更大胆地使用新材料新方法。米歇尔·斯格特建造的都柏林汽车站（图 3-2-6）是都柏林第一座现代建筑，主体建筑不仅较高，且恰与较小的底座平衡，主体建筑的外形犹如雕塑，玻璃墙与石头墙形成鲜明对比，与三、四十年代的质朴风格相反，这一时期的建筑崇尚使用马赛克、铸铁和多孔砖。

德国建筑师密斯·凡·德罗（Mies van der Rohe）的风格对 60 年代爱尔兰高层建筑影响颇深，比如，德斯蒙德·奥·凯利设计的都柏林自由大厅（图 3-2-7，1965 年对外开放），麦克斯韦尼（McSweeney）设计的科克市政厅（1968 年投入使用），虽然自由大厅流畅的外形被顶上曲折的边缘打破，但密斯的影响同样可在其



图3-2-6. 都柏林自由大厅，德斯蒙德·奥凯利（O’Kelly），1965年对外开放



图3-2-7. 都柏林汽车站，设计者为米歇尔·斯哥特，竣工于1953年

他建筑上略见一斑，比如，罗纳德·塔龙（Tallon）为党多克卡罗斯家族修建的厂房，外部是完整的框架结构，以玻璃片点缀，从一楼窗户可看到屋顶框架结构。

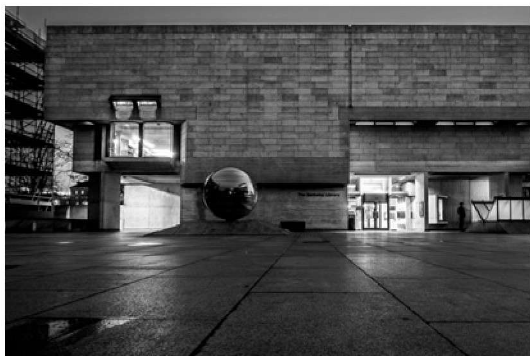


图3-2-8. 都柏林圣三一学院新图书馆，阿伦兹·伯顿(Ahrends Burton)和考罗莱克设计建造，1961~1967年

相比之下，都柏林圣三一学院新图书馆（图3-2-8）以其浪漫情调在1960年的设计大赛中胜出，其设计者是保罗·考罗莱克（Koralek），新图书馆以大块混凝土建成，外形不规则。正面用大理石建造，其他部位的混凝土未加装饰，且安有木制百叶窗。



图3-2-9. 美国驻爱尔兰大使馆，约翰·琼森设计，

同样具有浪漫情调的建筑是圆形的都柏林美国大使馆（图3-2-9），其设计者为约翰·琼森（Johansen），此馆1964年投入使用，浇注水泥板的使用使整个建筑犹如雕塑一般，由于建筑用途是用作外国使馆，如果建造好，结果会令所有的人心情舒畅，如果没能建造好，如普通建筑一般，将会单调乏味的。

城镇和乡村

20 世纪初，城镇以自己的方式自由发展着，1914 年，阿伯丁伯爵资助了一场城镇规划设计的竞赛，胜出者是阿伯克罗姆比（Abercrombie）、凯利和利物浦的凯利。1922 年他们公开发表了设计报告，题目为《都柏林的未来》。1916 年都柏林遭遇大轰炸，市中心大部分地区已被毁。尽管设计了宏伟的重建规划，但也不幸流产。1941 年都柏林公司曾颁布了发展草案，1938 年，利默里克设置了城镇规划顾问，1939年，科克也任命了一位城镇规划顾问，虽无立竿见影的结果，也没有带来大变化，对城镇规划的兴趣却还是慢慢影响了公司和市政委员会的政策。

关于城镇和乡村的发展，20 世纪的主要贡献就是住宅发展规划，早期城市住宅最初以公寓大楼的形式出现。乡村以建设小规模的住宅群为主。20 世纪 30 年代，受都柏林克罗姆林（Crumlin）和卡布拉（Cabra）设计风格的启发，“花园式”郊区的概念成为住宅建设的主流。

绘画

19 世纪末到 20 世纪初，法国绘画对爱尔兰的影响已略见一斑，许多爱尔兰画家求学巴黎，那些求学伦敦的画家的导师们也都曾在巴黎学画。在莫奈（Manet）的现实主义影响下，爱尔兰有了现实主义画家拉乌瑞（Lavery）和奥潘（Orpen）；巴黎立体主义的分裂为爱尔兰带来了梅尼·詹莱特（Mainie Jellett）。尽管詹莱特的一些作品较为抽象，爱尔兰绘画整体上仍属具象风格。不过，立体主义确实产生了一种释放的效果，正迎合了 20 世纪四、五十年代的表现主义绘画的口味，先锋派画家们在爱尔兰当代绘画年展上找到了自己的表达机会，此年展在提升现代艺术水平中起了重要作用。他们同时也得到 1967 和 1971 年罗斯柯（Rosc）国际现代艺术展的支持和鼓励。

社会题材画画家

拉乌瑞和奥潘爵士的作品都带有浓重的社会生活元素，他们观察生活，描绘生活，从最寒酸的生活场景，到最严肃的国事访问。两个人又都是官方的战争画家，两人曾受命于英国政府，为 1914~1918 年的战争大事件创作。有这样光彩亮丽的出场，他们的民俗画作品创作因而受到限制。

在拉乌瑞作品中，我们看到了莫奈和韦拉斯凯兹（Velazquez）的影响：以上三位都把颜料、构图和对比鲜明的色调用到极致，加之自由奔放的笔触，传达出了内在的能量。在《我的画室》（现藏于爱尔兰国家美术馆）中，拉乌瑞借用韦拉斯凯兹《侍女》的构图，明确表达了绘画理念。20 世纪 20 年代，拉乌瑞对爱尔兰政治产生兴趣，创作了不少那个时代重要政治人物的肖像。

威廉·奥潘是位杰出的画家，他的作品《洗衣房》（现藏于爱尔兰国家美术馆）充分展示了他强大的绘画天分，作品主题和画面中的线条都让人联想到德加斯的作品。奥潘最吸引人的社会生活题材的作品是《威尔·福斯特一家》（现藏于爱尔兰国家美术馆）。

李奇（Leech）代表了受法国影响的后世画家群体，比如，野兽派画家马蒂斯（Matisse）和德兰（Derain）。在李奇的作品中，我们感到社会元素已经失去其重要性：他开始对色彩和光影发生兴趣，比如，《早晨》（图 3-2-10，现藏于胡夫·雷恩都市美术馆）。明亮的纯色彼此相依，远看轮廓清晰，整个画面传达出强烈的光感，空间感不是由传统的透视或阴影表现出来的，而是以相互依存的色彩和色调构建，远近层次鲜明。



图 3-2-10. 李奇：《早晨》，114X142 厘米，现藏于都柏林胡夫·雷恩现代艺术都市美术馆

绘画和民族意识

19 世纪末和 20 世纪初，爱尔兰绘画令人遗憾的一点是没有文学和政治运动的推动。乔治·罗素（Russell，1867~1935 年），即人们所熟知的诗人 AE（罗素的笔名），是爱尔兰文学运动的杰出人物。在绘画方面，他的影响偏向神秘主义——怪诞的风景，神秘的人物和象征，略带有艺术新感觉。

如汤姆斯·迈克格里弗（MacGreevy）1945 年所说：“1916 年之前的 20 年内，杰克·叶芝应运而生，满足了爱尔兰人民的需求，用艺术表达了他们的生活。”叶



图 3-2-11. 西恩·基廷，《西部男人》，1917 年，97X125 厘米，现藏于都柏林胡夫·雷恩现代艺术都市美术馆



图 3-2-12. 杰克 叶芝：《走过安静之地》，1951 年，51X68.5 厘米，现藏于贝尔法斯特厄尔斯特博物馆

芝的作品分三个阶段：早期，作为黑白画画家，他为体育生活创作了许多插图画；1905 年左右，他开始油画创作，以时间顺序描绘他生活过的故乡斯莱戈或者那个时期的重大政治事件，他的作品构图明朗，颜料的流动感极强，画面色彩明亮而强烈（如《和犯人们交流》，1924 年，现藏于斯莱戈博物馆）；后期作品就偏向表现主义，以厚厚的颜料，时隐时现的笔触来表达图像和情感，如，《走过安静之地》，与他早期的作品相比，此时的作品传达出一种神秘情绪。

一战开战前，奥潘在都柏林大都市美术学校教学多年，他影响了一批崛起于 20 世纪 20 年代的年轻有为的画家，且热衷表现爱尔兰爱国主义的题材。他们是帕特里克·托依（Tuohy）、查尔斯·兰姆和西恩·基廷，其中最重要的是基廷，他拜师于奥潘，奥潘给了他作为画家的精神气质，他的构图有奥潘的大胆狂放，他用这些描述爱尔兰生活[尤其是阿兰(Arran) 群岛] 和 1916~1922 年的政治斗争。如奥潘一样，他也涉足文坛。他的作品《西部男人》(图 3-2-11) 创作于 1917 年 (现藏于都柏林胡夫·雷恩现代艺术都市美术馆) 反映了他的政治观点，同时也蕴含了他关于阿兰群岛绘画的浪漫主义特色，构图奔放，画中人物服饰怪异、身材瘦削、眼神专注、络腮胡须、手中的枪杆和三色旗帜给人留下难忘的印象。

保罗·亨利

保罗·亨利是一位以描绘爱尔兰西部风景而知名的画家。他创作的《湖畔小屋》（现藏于胡夫·雷恩都市美术馆）展现给我们飘着几朵白云的天空、成堆的干草、

茅草屋和青色远山。画面以简洁取胜——种类不多的颜料，少之又少的风景元素，简单的块面处理。这些画很适合用作旅游海报，而其中有几张也确实在20年代成了旅游海报。因为这种风格已慢慢成为稍欠天赋的画家作画的一种模式，所以亨利很长时间都用此风格作画。在一些不太常见的题材绘画中，他也有所创新，比如，《走向沼泽》（图3-2-13，现藏于爱尔兰国家美术馆）。另一位西部风景画画家是毛瑞斯·麦克高尼盖尔（Maurice MacGonigal）。



图3-2-13. 保罗·亨利：《走向沼泽》，41X60厘米，现藏于爱尔兰国家美术馆



图3-2-14. 威廉·考诺：《双轮马车》，1929年，70.5X90.5厘米，厄尔斯特博物馆，贝尔法斯特

此外，威廉·考诺（Conor）也是位社会生活题材画画家，与同时代的画家不同的是，他的关注点是爱尔兰北部的工业城市，而不是乡村风景，他描绘的贫民窟快乐的生活场景给人留下难以磨灭的印象。

立体主义与爱尔兰艺术

除詹莱特外，艾维·侯恩（1894~1955）的贡献主要是在彩色玻璃领域，那时候爱尔兰没有立体主义派，然而大约20年后，立体主义却导致了爱尔兰绘画的革命。早在20世纪初，巴黎的布拉克（Braque）和毕加索（Picasso）已经开始着手以新的方法处理在二维空间表现三维立体的问题，而不是依循传统的光影和透视。艺术家从许多的角度来描绘物体，将其置于同一个画面之中，以此来表达对象最为完整的形象。从各个角度观察物体，再交错叠放后，造成许多的垂直与平行的交叉，散乱的阴影使立体主义的画面失去了传统绘画透视法造成的三维空间而产生错觉。背景与画面的主题交互穿插，在立体主义的画面创造出一个二维空间。



图 3-2-15. 玛丽・斯旺兹：《阳光照耀下的风景》，画布油画，81.5X99 厘米



图 3-2-16. 诺拉・麦克吉尼斯：《格林花园》，1962 年，102X71 厘米，现藏于胡夫・雷恩大都市美术馆

詹莱特在巴黎时，拜师于格莱兹和勒特（他们已经采用并以一种机械性的方式发展了布拉克和毕加索的观点），两位老师对她的影响从其作品中可见一斑，比如，《证言》（现藏于胡夫・雷恩大都市美术馆），画面以几何形状为主，人物也都以几何形状构成，画面基调为色彩和形状间冷峻严肃的关系。再者，她的作品则彻底走入抽象，比如，《抽象》（现藏于爱尔兰国家美术馆），此画以色彩和结构的对比展现了有限空间内交叠相依的许多平面。

玛丽・斯旺兹（Swanzy）的作品偶尔会表现出立体主义的影响。比如，《阳光照耀下的风景》（图 3-2-15，现藏于爱尔兰国家美术馆），图形简单，画面视角很高，为众多网格分隔开来。仿佛画面风景由远及近慢慢走向观众，此方法源自塞尚，是立体主义绘画的影响。

诺拉・麦克吉尼斯（Norah McGuinness）的作品也渗透了立体主义的影响，她也是勒特（Lhote）的学生。《格林花园》（图 3-2-16，现藏于胡夫・雷恩大都市美术馆）创作于 1962 年，画面裂变为多个面，给人构图复杂之感。她采用多视角的手法（这一手法正是立体主义所钟爱的），如文艺复兴时期的画面处理方式那样，从几个不同的视角入手，构建出不同的画面融入同一图像的映像。如：桌子看上去像是由上及下的直视，而上面的瓶子又好像是从侧面看过去，只剩下其外形轮廓。与单一视角的画面相比，多

视角的表现方法可以从各个角度刻画物体。

立体主义名闻爱尔兰时，对爱尔兰画家们来讲，它只是一个启示；对爱尔兰大众来讲，它是一次震撼。爱尔兰大众仍然喜爱具象绘画。因此，立体主义的影响并不直接，而且是双向的。它让爱尔兰大众了解了一种非具象绘画的概念，给爱尔兰画家带来一种新的表现方法。这也是后印象主义派的一个发展过程，如高更和梵·高（随后的野兽派和德国表现主义派），他们以扭曲的形状和夸张的色彩来表现他们所感觉到的，而不是所看到的东西，立体主义涵盖范围较广，从严肃构图到表现图象分裂都有涉及，这就是爱尔兰画家所推崇的立体主义表现派，以及其强烈的情感元素。

现代艺术和爱尔兰近期绘画运动

立体主义和20世纪初欧洲其他运动对爱尔兰20世纪四、五十年代的绘画产生一种释放的功效，在人们尽可能地让他们的作品表现情感和个性自由时，这些作品自然获得更大活力。



图3-2-17. 路易·勒·布罗奇(Louis Le Brocquy)，《疲惫的孩子》，1954年，79X68.5厘米，现藏于贝尔法斯特厄尔斯特博物馆

现代艺术的奠基人之一——路易·勒·布罗奇1954年创作的《疲惫的孩子》（图3-2-17，现藏于厄尔斯特博物馆），画面中人物分裂，部分肢体扭曲以表现形状轮廓和动作（比如，看这个动作是通过简单的胳膊曲线完成），但更重要的是，作品开始以我们不熟悉的图像干扰我们的视觉体系。

1950年，科林·米德尔顿（Colin Middleton）的作品《以撒书54》（私人收藏）在都柏林展出，画面以其粗犷的轮廓，表达了强烈的情感元素，但并不是由于运用了立体主义扭曲的缘故，而是以人物为中心，加上环绕在周围的面具般质朴简单的面部，痛苦的表情与冷漠和僵硬的面部形成鲜明的对照。

纳诺·雷德（Nano Reid）作品蕴含着一种抒情格调，他的《山中的流浪者》（图



图 3-2-18 纳诺·雷德：《山中的流浪者》，1962 年，木板油画， 60X75 厘米，艺术委员会收藏



图 3-2-19. 哲拉德·狄龙：《黄色小屋》，1957 年，76X56 厘米，现藏于贝尔法斯特厄尔斯特博物馆

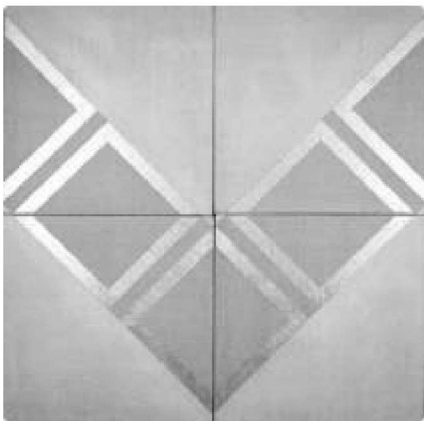


图 3-2-20. 帕特里克·司哥特:《黄金画之 34》，1965 年，材料：画布，金叶和蛋彩，244X244 厘米，爱尔兰银行

3-2-18，现藏于艺术委员会）创作于 1962 年，他拒绝以直接且具象的方式表现主题，而是以色彩暗示沼泽，以丰富而敏感的笔触表现蜷在土地状几何图形里的女人、孩子和男人。运用这一抒情诗般、几近抽象的、描绘风景的方法还是凯米尔·苏特（Camille Souter），比如，创作于 1962 年的《院中的床头》（现藏于艺术委员会）和《等待去运河》（现藏于胡夫·雷恩都市美术馆）。

许多这一世纪早期画家或是自成一家，从儿童观察世界的角度出发，或是故意利用孩子般的绘画风格表现主题。来自邓尼戈郡托利（Tory）岛的詹姆斯·迪克森就属于第一种，他画的岛屿与环绕岛屿的大海都没采用传统透视方法，因此，他的画有一种孩童般的率真和魅力。哲拉德·狄龙（Gerard Dillon）属第二种，他的《黄色小屋》（图 3-2-19）创作于 1957 年，现藏于厄尔斯特博物馆，画面以明亮的色彩、怪异的透视描绘了人们熟知的主题，表现出孩童般欢快的气质，这就是一个画家最好的表达！

无法辨认画了何物的抽象绘画直到 20 世纪 50 年代才开始被爱尔兰接受。帕特里克·司哥特 1965 年创作了《黄金画之 34》（图 3-2-20，现收藏于爱尔兰银行）就是一幅典型的抽象画作品，他利用简单的三角形在四块相连的正方形画布上拼接出正方形，并用金漆刻画土地的自然色，效果鲜明且庄重。西西里·金（Cecil King）在他的作品《绘画

1968》（图 3-2-21，现藏于艺术委员会）中，以直线贯穿画布，给人高度紧张和压抑感，加上画面主色为黑、白、灰，整个画面给人以冷静孤傲的氛围，画面线条粗犷，施色着重突出画面几何形。



图 3-2-21. 西西里·金：《绘画 1968》，1968 年，150X120 厘米，艺术委员会

威廉·司哥特是位愤世嫉俗的画家，其作品《二加二 1 号》（现藏于胡夫雷恩大都市美术馆）为暖色调，画面构图简单明朗，虽然长方形的画布上的四个图形两两排列，但是其温暖的色调（砖红、米黄和白色）和静止的氛围传达出亲切和浪漫的诗意。克林·米德尔顿在 50 年代的作品已经慢慢形成表现主义风格，即以非常抽象的图式诠释人物和风景，比如，《雷特姆（Leitrim）山 1971》（现藏于贝尔法斯特厄尔斯特博物馆）。安妮·麦登（Madden）也是位抽象画画家，她作品内各种事物的形状基于各种自然形态。

20 世纪 70 年代初，绘画和雕塑的传统特色越来越少：常见绘画一般是三维的，而雕塑也是色彩绚丽。德布拉·布朗把玻璃片粘在画布上以产生亮丽的光影和色彩，如，《黑幕上的玻璃纤维图形》（现藏于胡夫·雷恩大都市美术馆）。米歇尔·法瑞尔的《橙汁》把橙汁四溢的瞬间呈现给我们，画面活泼生动，两种图形在中心会合，形成许多向两端泼溅的水珠。

雕塑

20 世纪初，民族主义雕塑成为爱尔兰艺术的主流，这表明一种与维多利亚时期价值观完全不同的理念开始形成，尤其是对 19 世纪末法国罗丹艺术的推崇。如绘画一样，雕塑的中心也是巴黎，那里建造了许多半身像，且以青铜材质代替了 19 世纪的大理石。

20 世纪中叶，宗教雕塑质量有大幅提高，以简练形式和自然材质的回归为主要特色，雕塑的现代主义运动要比绘画方面的迟缓很多：始于 20 世纪 40 年代，甚至在爱尔兰雕塑家开始转向抽象的时候或者更晚些时候才开始。

本世纪最重要的雕塑家约翰·胡夫制作了维多利亚女王雕像（图 3-2-22，1908 年揭幕），这座雕像曾屹立在都柏林莱斯特庄园外，由于众所周知的原因（爱



图 3-2-22. 约翰·胡夫：《维多利亚女王纪念碑》，都柏林，1908 年揭幕



图 3-2-23. 奥古斯都·圣·高登：《帕奈尔纪念碑》，都柏林，1911 年揭幕

尔兰独立战争），雕像后来被毁，但是作为这一时期，爱尔兰雕塑家优秀的作品还是值得一提的。雕像属于巴洛克式风格：底座有水果垂饰，基石上雕有丘比特，人物服饰纹理精致美观，而最有趣的是底座周围的群像——他们象征和平、名誉，以及爱尔兰民族正向一名爱尔兰士兵进献花环。雕像中体现的现实主义与法国雕塑家达卢（Dalou）和比利时雕塑家麦尼埃（Meunier）有着不解之缘。

尽管爱尔兰人奥古斯都·圣·高登（Gauden）建造的大部分作品都在美国，但他确曾受命建造都柏林奥柯诺街的帕奈尔（Parnell）纪念碑（图 3-2-23）。帕奈尔青铜雕像综合了现实主义（现代服饰、大衣、披风，打着褶的马甲）和戏剧化的风格（张开的双臂、基座周围下垂的流苏，以及垂在桌边的一扎纸）。青铜表面粗糙，可吸收光线，给人一种强大或坚实之感。

奥利弗·谢博德（Oliver Sheppard 1864~1941）为爱尔兰爱国者设计了几座知名的纪念碑。最著名的是矗立于都柏林邮政总局前的库丘林（Cuchulin）雕像，雕像蕴含着浓重的 19 世纪浪漫主义气息，很适合此处氛围。故去的英雄被拴在一块岩石上，头歪向一侧，整座雕像的至高点是飞落在岩石上的那只乌鸦，乌鸦的目光停留在那张强壮但瘦削的脸庞和扭曲且伤痕累累的身体上。就如在帕奈尔街上，把青铜表面切割成一块块的光影成为雕塑主题，更值得注意的是这座雕像虽然是为纪念 1916 年复活节所作，但是在建造前五年就已设计成熟。谢博德的作品《纪念

1798》是 1905 年在外克斯福德建造，同样也是一件精致且引人瞩目的作品。

杰罗姆·奥柯诺的作品虽很感性，但仍然有强烈的现实主义，比如，《卢西塔尼亚纪念碑》，这是他为悼念遇难海员，在科夫（Cobh）建造，展示了那群悲苦可怜的人物。

阿尔伯特·鲍沃（Power，1883~1945）是胡夫和谢博德的学生，也是一位建筑装饰雕塑家，他为民族英雄们制作了许多半身像，比如，在都柏林圣斯蒂芬·格林的《汤姆·凯特尔（Kettle）》。不过，他最有意思的作品，即《里南（Leenane）：康内马拉的鲑鱼》（现藏于爱尔兰国家美术馆），并不合乎当代艺术门类，这件作品用绿色康内马拉大理石制作，石上所有鱼和水的形状源于罗丹（以及米开朗基罗的设计）的作品，但鲍沃也有自己的创作，作品主题以及因材质而作的设计都展现了浓浓的爱尔兰特色。

最出色且给人留下印象最深的国家纪念碑是位于都柏林纪念公园的《李尔王之子》的雕塑，作者是奥新·凯利（Oisin Kelly），其自由的主题和简练的外形设计与 19 世纪的传统风格形成鲜明的对照。

由于教堂建筑量的增加，19 世纪的爱尔兰鲜有宗教艺术，即便有也是泛泛之作。许多并非上乘之作多自国外舶来，尤其是意大利。20 世纪初，曾有人试图改变这一状况，许多有先见之明的赞助人出资邀请爱尔兰艺术家为教堂装饰，高威郡的洛古雷（Loughrea）大教堂从中受益。约翰·胡夫为教堂制作了两件作品，其一是《圣母与圣子》（图 3-2-24），此雕像由白色大理石制作，放于侧面祭坛，圣母站立，用双臂拥着坐在她抬起的膝上的圣子，人物线条流畅，动作优雅。此外，该作品主题也很有意义，因为爱尔兰艺术很少以圣母和圣子表现天主教解放精神。



图 3-2-24. 约翰·胡夫：《圣母与圣子》，1909 年，高威郡洛古雷大教堂



图 3-2-25. 斯莫思·墨菲:《黎明中的圣母玛丽亚》,1942 年,抛光的吉尔肯尼石灰石,真人大小,科克弗朗茨杰拉德公园

不过,早期作品如孤芳自赏,直到 20 世纪 40 年代宗教雕塑才始有真正改变。斯莫思·墨菲(Seamus Murphy,1907~1975 年)的作品《黎明中的圣母玛丽亚》(图 3-2-25)正好说明了这一点,雕像材质为抛光的吉尔肯尼石灰石,就其简陋而言,算是纪念碑中最为丑陋者,较之传统圣母石膏像简约的微笑,在美感上也逊色不少。

许多现代雕塑家都已回归前哥特式宗教雕塑之简约风格,他们的灵感源自爱尔兰早期基督教和罗马风格,利用木材或石头的本质,避免因普通石膏的使用而产生的现实主义。奥新·凯利的木雕作品《最后的晚餐》就是一例,这件作品来自凯里郡诺克诺(Knockanure)考珀斯·克里斯蒂(Corpus Christi)教堂,因其材质之故,伊莫根·斯图亚特(Imogen Stuart)的宗教雕塑作品同样具有最原始的质朴。



图 3-2-26. 奥新·凯利:《李尔王之子》(爱尔兰古代神话中,变成了天鹅的三个孩子),都柏林帕奈尔广场都柏林纪念公园,1971 年揭幕

20 世纪 40 年代,爱尔兰绘画有了一股新的活力,而雕塑却稍慢一步,情况通常是这样:可能没有更多的空间任由画家发挥,但是在更大程度上雕塑却可以,且方式多样(比如石刻或焊接),不过,其更需要独树一帜的精神。通常雕塑比绘画昂贵,所以雕塑家比画家更需要资助者,他们必须受命于国家、教会,或者更如现在的情况一般,是某种商业行为。不幸的是,除去宗教艺术的复兴,最近这些年却并没多少支持雕塑家的资助者。



图 3-2-27. F.E. 麦克威廉：《贝尔法斯特的女人之七》，1972 年，青铜， 24.5 x 32.5 x 16 厘米



图 3-2-28. 哲拉德·弗洛麦尔（Gerda Fromel）：《图形交错的雪花石膏》，大理石底座，高 64 厘米，爱尔兰银行

1950 年，希拉里·海润（Hilary Heron，1923~1977）作为爱尔兰最现代的艺术家，她擅长木雕和石雕，以此制作人像，不过，因材质关系，它们外形稍显质朴。后来，她转而制作金属焊接作品，创作了许多形状和结构极为完美的作品，其中有些作品还相当滑稽，比如 1958 年的《疯狂的珍妮》［朱莉（Jury's）宾馆集团收藏］。

F.E. 麦克威廉生在爱尔兰，长在爱尔兰，但他的事业重心却落在英格兰，在《丈夫和妻子》中，他使用了类似立体主义绘画方法：人物形体扭曲，与其说是情感印象，不如说是因外形结构而产生的效果，但他作品的外形轮廓有着亨利·摩尔石雕和木雕的痕迹。麦克威廉的《贝尔法斯特的女人系列》（厄尔斯特博物馆收藏）的青铜作品以扭曲和混乱的形体表现出狂野的感性效果。

如绘画一样，雕塑也是在近代才趋于抽象，这给了雕塑家们更好的机会去探索新材质，去研究虚实关系。与其说哲拉德·弗洛麦尔利用了，不如说他表现了材质之美，他的作品《图形交错的雪花石膏之二》（图 3-2-28，现藏于都柏林爱尔兰银行）创作于 1970 年，我们为之感动的是其纯感性的愉悦，原因有二：一、适合交错的图形，二、手感温润舒适。

伊安·斯图亚特（Ian Stuart）1967 年创作的《灰盒子》最为简单质朴，作品本身及其材质铝很是夺人眼球，从某种角度上讲，这表明现代雕塑深受工业形式和材质的影响。

布莱恩·金 1969 年创作的《红的更迭》（现藏于厄尔法斯特博物馆），眼睛

在木块间嬉戏（明快的色彩很吸引人的注意力）：这件作品很好地诠释了更迭一词，就如木块被以飞速移走一般。

应用艺术

20 世纪初，艺术和手工艺运动崛起，彰显了强大活力，其宗旨是重建手工技艺，削弱工业革命以来的工业化大生产的影响，威廉・毛里斯就是这一运动的弄潮儿。此运动始于 19 世纪最后十年，又与 20 世纪初新文学和政治运动紧紧连在一起，尽管所制作的作品多用于生产生活，比如，手工织布机、刺绣、珠宝，不过，它们更适合用作装饰，而彩色玻璃制作技艺更是教堂最重要、最需要的手工艺作品。

20 世纪所有教堂建筑继续保持 19 世纪的风格，彩色玻璃需求大增。但大部分彩色玻璃的质量一般，且多数由英国、法国和德国进口，人们因此意识到彩色玻璃的质量急需改进，1903 年左右，在英国艺术家柴尔德（Child）的指导下，制定了彩色玻璃分级制。他本人也在建于 1903 年的彩色玻璃作坊（名作玻璃大楼）工作，这也是此工艺得以复兴的主要因素。

高威郡洛古雷圣・布瑞丹（Brendan）大教堂有许多装有玻璃大楼产品的窗户，其中四扇是柴尔德所作，还有几扇是米歇尔・希丽（Healy）的作品，希丽是柴尔德工作室中较有天分的艺术家之一。自 1906 年起，凯瑟琳・奥・布瑞恩就在柴尔德工作室，外克斯福德郡高里（Gorey）的爱尔兰教会教区教堂和都柏林党卓姆圣・奈特（St Naithi）都用的是她的作品。1915 年左右，威奈尔米娜・ 翟兹（Wilhelmina Geddes）也加入工作室，她最重要的成绩是承接了比利时伊珀瑞斯（Ypres）1914~1918 年战争纪念馆窗户的工程。不过，她的大部分作品还是用在爱尔兰，比如，都柏林道森街的圣・安或贝尔法斯特马隆路的爱尔兰教会教堂。她的风格比米歇尔・希丽的风格大胆豪放。

最知名的彩色玻璃制作者第二代传人艾薇・侯恩在米歇尔・希里的推荐下也进入玻璃大楼工作，因曾在巴黎学习立体主义绘画，她以简练的图案设计彩色玻璃，都柏林奥柯诺街的爱尔兰运输公司大楼的《我的四块绿地》就是她的作品。

20 世纪最杰出的彩色玻璃艺术家哈利・克拉克或许不是来自玻璃大楼，这是因为教会装饰公司是由他父亲创办，且他们的公司也已经生产彩色玻璃。他的首项工程（1915~1917）是科克大学侯南小教堂。其他作品如梅欧郡巴林罗波（Ballinrobe）、

莫纳甘郡凯里克马克罗斯、邓尼戈郡劳·德格（Lough Derg）巴西利卡（Basilica）。此外，克拉克还是一位出色的插图画画家。

所有这些现代彩色玻璃制作者都利用材质本身特色来达到丰富多彩的装饰效果，而不是如19世纪艺术家们那样，企图以自然风景装饰。克拉克和希丽采用新技术生产彩色玻璃，使得色彩更为丰富。

20世纪初，在教会资助下，艺术和手工艺全面复兴，给人们带来了精美的刺绣和金属器皿。洛古雷大教堂有一组旗帜，制作者是莉莉·叶芝和来自顿·艾默（Dun Emer）协会的助手，设计者是杰克·叶芝和他的妻子。顿·艾默协会的伊夫琳·格里森（Evelyn Gleeson）设计并制作了侯南小教堂的四部福音书挂毯，侯南小教堂还收藏了一面圣·芬·巴的横幅和同一工作室制作的刺绣长袍。

在奥斯瓦尔德·瑞福（Oswald Reeves）的指导下，都柏林艺术学校于1915年左右开始制定珐琅和金属器的分级标准，瑞福为侯南小教堂设计了一扇放置神龛的门，W. A. 司哥特为这个教堂设计了一整套祭坛用的家具，米亚·克兰韦尔（Mia Cranwill）也为高威郡巴林纳斯鲁（Ballinasloe）的圣·米歇尔教堂设计了一扇放置神龛的门。

人们对设计的兴趣被艺术和手工艺运动彻底耗尽之后，政府对爱尔兰设计领域需求荡然无存。为提高爱尔兰工业设计水平，1963年吉尔肯尼设计工作室成立，它与之前只关注金属器的运动不同，吉尔肯尼工作室旨在为工厂的产品提供更好的包装设计，尤其是日用品，如家具、陶瓷、纺织和珠宝。

与此同时，人们重又关注教堂艺术，艺术家们又开始承接各种业务，除奥新·凯利的雕塑外，诺克诺的考珀斯·克里斯蒂有莱斯利·麦克维尼（Leslie McWeeney）创作的耶稣受难像挂毯，利默里克郡罗斯玛丽之圣母有伊莫根·斯图亚特的雕塑，基尔戴尔郡阿特（Athy）的圣·多米尼克有乔治·坎贝尔（Campbell）的耶稣受难像。本奈迪克特·图提（Benedict Tutty）兄弟是珐琅和金属器领域杰出的艺术家：20世纪60年代，他为高威郡图里（Tully）的圣·科伦姆希尔（St Columcille）教堂制作了耶稣受难、十字架、神龛和圣殿灯四件套。

索引

Ballinderry	巴里德里
Ballinrobe	巴林罗波
Ballintubber	巴林塔伯
Ballitore	巴里托尔
Ballsbridge	鲍斯布瑞芝
Ballycatteen	巴黎凯顿
Ballyfin	巴里芬
Ballylarkin	巴里拉金
Ballylongford	巴厘隆福德
Ballyloughan	巴林洛安
Ballymakenney	巴里马肯尼
Ballymoon	巴林穆恩
Ballymote	巴里莫特
Ballynagilly	巴里娜基莉
Ballywalter	巴厘沃尔特
Baltinglass	巴尔廷格拉斯
Balrath	巴尔拉特
Banagher	班纳格
Banbridge	班布里奇
Bandon	班顿
Bangor	班戈
Bann	班恩
Barnewall	巴恩沃尔
Barre	巴
Barret	巴瑞特
Barrow	拜罗
Barry	贝瑞
Basilica	巴西利卡
Bate	贝特

Boyle	博因乐
Boyne	博因河
Brain Boru	布赖恩·博鲁
Braque	布拉克
Bray	布瑞
Brazeel	布雷兹尔
Brendan	布瑞丹
Brittany	布列塔尼
Broadstone	布罗斯顿
Broighter	布罗伊特
Brooks	布鲁克斯
Browne	布朗尼
Brunswick	布伦斯维克
Bryne	布莱恩
Buck	巴克
Bunratty	本拉提
Burt	伯特
Burges	伯格斯
Burgundian	勃艮第
Burlington	伯灵顿
Burncourt	伯恩庄园
Burren	布林
Burton	伯顿
Butler	巴特勒

C

Cabra	卡布拉
Cahir	卡希尔
Callan	卡兰

Cantwell	坎特韦尔
Carroll	卡罗尔
Cathach	凯塔克
Cavan	凯文
Caulfeild	考乐菲尔德
Cecil King	西西里・金
Changtrey	昌特瑞
Charlemagne	查乐玛聂
Charlemont	查乐蒙
Charleville	查尔威尔
Chalgrin	夏尔格兰
Child	柴尔德
Clara	克拉拉
Clare	克莱尔
Claude Lorraine	克劳德・罗瑞安
Claudian	克劳德风格
Chearnley	彻耳利
Chinnery	秦纳瑞
Clayton	克雷顿
Clonca	克隆卡
Clones	克隆兹
Clonfert	克隆福特
Clonmacnoise	克隆马克诺斯
Clonmell	科伦梅尔
Clonmines	克隆麦斯
Clonfinlough	克劳凡罗
Clontarf	科隆塔夫
Clontuskert	克隆塔斯克特
Cloyne	科洛尼

Cormac	考马克
Corofin	考罗芬
Corpus Christi	考珀斯·克里斯蒂
Corr	考尔
Cox	考克斯
Creeragh	克瑞拉
Creevykeel	基维吉尔
Crannogs	克兰诺
Crawford	克劳福德
Cregan	克瑞艮
Crumlin	克罗姆林
Cuchulin	库丘林
Culdees	卡尔迪斯
Cullen	卡伦
Cunningham	卡宁艮
Curragh	库拉
Curragha	库拉格
Curraghmore	库拉摩尔
Cusack	库赛克

D

Dalou	达卢
Dalway	达尔维
Dame	达姆
Danby	但比
Dargan	达甘
Dargle	达格
Darleys	达雷
David La Touche	大卫·拉·杜什

Drumcondra	卓姆空达
Duckart	达卡特
Duff	杜夫
Duleek	杜里克
Dumfriesshire	邓弗里斯郡
Dun Aengus	顿·安格斯
Dun Aillinne	顿·艾琳
Dunamase	达纳马斯
Dunbrody	党布罗迪
Dundalk	党多克
Dundrum	党卓姆
Dun Emer	顿·艾默
Dungiven	顿吉文
Dunguaire	当盖尔
Dunmanway	达曼威
Dunmore	党摩尔
Dunsany	当塞尼
Dunsoghly	党叟格力
Durham	杜伦
Durrow	达罗
Dysert O’Dea	戴瑟特·欧迪

E

Edmund Burke	爱德蒙·伯克
Edwin Hayes	埃德温·黑斯
Egremont	艾格蒙特
Eightercua	艾特库阿
El Dorado	埃尔·多拉多
Emo	艾末

Frye	弗莱叶
Fuller	富勒
Furness	弗恩斯

G

Hague	黑格
Gahagan	扎艮
Gallen Priory	加兰・浦瑞奥瑞
Galway	高威
Galloway	高乐威
Gandersheim	甘德士姆
Gandon	甘顿
Gardiner	咖迪纳
Garranes	格瑞奈斯
Garret Morphey	格瑞特・墨菲
Garryduff	格力德福
Gaspar Smitz	戈斯珀・史密兹
Gauden	高登
Gavrinis	格瑞尼斯
Gerard Dillon	哲拉德・狄龙
Gerda Fromel	哲拉德・弗洛麦尔
Giambattista Piranesi	杰姆拜第斯塔・皮让斯
Gibson Bequest	吉布森・比克韦斯特
Gilbert Stuart	吉尔伯特・斯图亚特
Glendalough	格兰德罗
Glenflesk	格兰富莱斯科
Gleninsheen	格莱尼辛
Glinsk	格林斯克
Godwin	高德温

Howth	豪特
Hugh Douglas Hamilton	胡夫・道格拉斯・汉密尔顿
Hugh Lane	胡夫雷恩
Humewood	休姆伍德
Hutton	哈顿
I	
Ian Stuart	伊安・斯图亚特
Iberian	伊比利亚
Imogen Stuart	伊莫根・斯图亚特
Inch	因池
Inchicore	依池科尔
InchiQuinn	因迟奎因
Inigo Jones	因尼戈・琼斯
Inishmore	因尼士摩尔
Inishmurray	伊尼什默里
Inishowen	伊尼诗文
Inistioge	伊尼斯提奥之
Ino	伊诺
Iona	艾厄拿
Ionic	爱奥尼克
Ivory	艾乌瑞
J	
Jerpoint	哲珀因特
Jervas	贾维思
Jigginstown	吉格斯顿
Johansen	琼森
John de Courcy	约翰・德・考希
John O Barrdan	约翰・奥・巴丹

Kilfenora	基尔费诺拉
Kilkea	基尔吉
Kilkenny	吉尔肯尼
Kilkieran	吉尔吉兰
Killadeas	吉拉迪斯
Killarney	吉拉尼
Killaloe	基拉卢
Killeen	基临
Killeshin	基乐欣
Killucan	基尔拉甘
Kilmainham	吉尔梅汉姆
Kilmalkedar	吉尔莫克达
Kilmallock	基尔马洛克
Kilmore	吉尔默
Kilnanare	基尔南纳尔
Kilnaruane	基尔纳如安
Kilnasaggart	基尔那萨格
Kilree	吉尔瑞
Kilruddery	基尔卢德瑞
Kilshannig	基尔山尼格
Kilteel	基尔提尔
Kilternan	基尔特楠
Kindlestown	基德尔斯顿
Kinsale	金塞尔
Kircubbin	科卡宾
Kirk	柯克
Knockanure	诺克诺
Knowth	诺特
Koralek	考罗莱克

L

Lambeth	莱姆柏斯
Lanyon	蓝言
Laois	立诗
La Tene	拉坦诺
Latham	拉萨姆
Lavery	拉乌瑞
Lawlor	劳乐
Lawn	劳恩
Lea	李
Leech	李奇
Leenane	里南
Leeson	李森
Leinster	莱斯特
Leirins	雷瑞斯
Leitrim	雷特姆
Leixlip	雷克斯利珀
Lemaneagh	莱曼尼
Leslie McWeeney	莱斯利・麦克维尼
Lewis	刘易斯
Lezaven	勒载文
Lhote	勒特
Liber Hymnorum	李博・海姆拉姆
Lichfield	里奇菲尔德
Liffey	利菲
Limerick	利默里克
Lisburn	里斯伯恩
Liscarroll	立诗卡罗
Lindisfarne	林蒂斯法恩

Lismore	利斯莫尔
Lisnacroghera	利斯纳克罗格
Lissyvigeen	利斯威根
Little Ceran	小锡兰
Lodge	洛芝
Lombardic	伦巴第
Longford	朗福德
Longhcrew	朗克鲁
Longinus	龙崎纳斯
Lough Corrib	朗・考瑞伯
Lough Curta	劳・库特
Lough Derg	劳・德格
Lough Doon	劳・杜恩
Loughrea	洛古雷
Louis Le Brocquy	路易・勒・布罗奇
Loreto	洛莉塔
Lorrha	劳瑞
Louth	劳特
Lowestoft	罗丝朵夫特
Lucan	卢堪
Lucas	鲁卡斯
Lunuloe	小月亮
Lusk	拉斯科
Luxeuil	卢克斯尔
Lynn	林

M

Maccon Macnamara	玛空・迈克纳马拉
MacDowell	迈克杜威尔

McMullen	麦克穆林
McSweeney	麦克斯韦尼
Meath	米特
Mellifont	麦丽方特
Merovingian	梅罗文加
Merrion	迈瑞恩
Meunier	麦尼埃
Mia Cranwill	米亚・克兰韦尔
Middle	米德
Mies van der Rohe	密斯・凡・德罗
Millet	米勒
Moling	牟灵
Morbihan	莫碧安
Monaghan	莫纳甘
Monasteranenagh	蒙娜斯特纳
Monasterboice	莫纳斯德包伊斯
Monea	蒙尼
Moone	穆恩
Moore	摩尔
Mount Kennedy	蒙特・肯尼迪
Mountjoy	蒙特卓怡
Moylough	茅依洛
Mr Rowe	罗欧先生
Muckross	穆克洛斯
Muiredach	莫达克
Mulready	姆尔瑞迪
Mullingar	马林加
Mullins	穆林
Mulvany	马尔瓦尼

O' Connell	奥柯奈尔
O' Connor Don	奥柯诺・顿
O' Craian	奥克瑞安
O' Donnell	欧・唐奈
Offaly	奥弗里
Ogle	欧戈尔
Oisin Kelly	奥新・凯利
O' Kelly	奥凯利
Oldbawn	欧德邦
O' Leary	奥利瑞
Oliver Sheppard	奥利弗・谢博德
O' Neil	奥内尔
Ormond	奥蒙德
Orpen	奥潘
Osborne	奥斯伯恩
O' Shea	欧・席
Osiris	奥西里斯
Oswald Reeves	奥斯瓦尔德・瑞福
O' Tunney	奥・塔尼

P

Parnell	帕奈尔
Peg Woffintong	佩格・巫费顿
Pembroke	佩姆布鲁克
Pershore Abbey	珀硕寺
Petrie	派瑞
Petworth	派特沃斯
Pevsner	派乌斯讷
Phoenician	腓尼基人

Redeemer	瑞蒂摩
Redentore	瑞登道
Regensburg	瑞詹斯博格
Rice	莱斯
Richhill	里奇希尔
Ringerike	灵厄里克
Rinnagan	瑞纳甘
Robert Fagan	罗伯特・费根
Robert FitzRichard de Valle	罗伯特・菲茨理查德・德・瓦乐
Roger Mulholland	罗杰・马尔荷兰
Ronan	罗南
Rosc	罗斯柯
Roscommon	罗斯考门
Roscrea	罗斯克雷
Rosserk	罗瑟克
Rossie Priory	罗西・普瑞奥瑞
Rothe	娄特
Rothwell	洛德威尔
Rotunda	罗顿达
Ruskin	拉斯金
Russborough	罗斯巴尔
Russell	罗素
Ruthwell	鲁斯韦尔
Rutland	路特兰

S

Sackville	塞克威尔
Sadler	赛德勒
Samuel	桑米尔

St Audoen	圣・奥都恩
Stapleton	斯戴坡顿
St Brigid	圣・布里吉德
St Cadoc	圣・卡道克
St Canice	圣・堪尼斯
St Ciaran	圣・锡兰
St Columbanus	圣・哥伦巴努斯
St Columba	圣・科伦巴
St Columcille	圣・科伦姆希尔
St Cronan	圣・克罗楠
St Enda	圣・艾达
Stephaton	斯蒂芬顿
St Feichin	圣・非琴
St Fin Barre	圣・芬・巴
St Finnian	圣・芬南
St Flannan	圣・弗拉纳
St Fursa	圣・弗撒
St Gall	圣・高尔
St Jakob	圣・雅各
St Macdara	圣・迈克达拉
St Malachy	圣・玛拉其
St Manchan	圣・曼禅
St Mel	圣・梅尔
St Michan	圣・密禅
St Molaise	圣・莫雷兹
St Multose	圣・玛尔图斯
St Naithi	圣・奈特
St Nicholas	圣・尼古拉斯
St Philippe-du-Roule	圣・菲利普－德－罗勒

Thomas of Elphin	埃尔分的汤姆斯
Thomond	托蒙德
Thuathal the wright	塔塔尔・怀特
Thurles	特尔
Timahoe	提摩
Timolin	提姆林
Tintern Minor	提特恩・米纳
Tipperary	蒂珀雷里
Tivoli	提沃里
Toledo	托乐多
Tomhaggard	汤姆海格德
Tory	托利
Toureen Peakaum	图林・皮考恩
Townley	唐雷
Trevet	特雷维特
Trim	瑞木
Tuam	图艾姆
Tuamgraney	图阿格莱尼
Tullamore	图拉莫
Tuohy	托依
Tynan	泰楠
Tully	图里
Turnerelli	特纳瑞丽
Turoe	图罗
Tuscan	托斯堪
Tyrconnell	泰考奈尔
Tyrellspass	太瑞斯帕斯
Tyrone	泰隆

Williamstown	威廉斯顿
Wilton	韦尔顿
Winchester	温彻斯特
Wollstonecraft Shelley	沃斯顿克拉夫特·谢丽
Woodward	伍德沃德
Worcestershire	沃斯特郡
Wren	瑞恩
Wyatt	维特

X

Y

Yeats	叶芝
Youghal	约尔
Ypres	伊珀瑞斯